Noemi Bomher

Amurgul poeţilor

EDITURA UNIVERSITĂŢII „ALEXANDRU IOAN CUZA“
IAŞI

Scanned with OKEN Scanner

Referenţi ştiinţifici: **Prof. Dr. LIVIU LEONTE**

Dr. REMUS ZĂSTROIU
Cercetător ştiinţific principal gr. I

Redactor: MARIANA PRICOP

Coperta: AL. CVASNÂI

ISBN 973-8243-49-1

© EDITURA UNIVERSITĂŢII „ALEXANDRU IOAN CUZA", 2002
6600 – I A Ş I, STR. PĂCURARI NR. 9, TEL. / FAX (0232) 31 49 47
E-MAIL: **EDITURA_UAIC@MAIL.COM**

Scanned with OKEN Scanner

Negoiță Gabriela
anul IV R.-E

Noemi Bomher

8 Octombrie 2004

Amurgul poeților

EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA“
IAȘI – 2002

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
BOMHER, NOEMI
Amurgul poeţilor / Noemi Bomher. - Iaşi : Editura Universităţii „Al. I. Cuza", 2002
174 p. ; 21 cm.
Bibliogr.
ISBN 973-8243-49-1

821.135.1.09

Scanned with OKEN Scanner

De ce amurgul?

Amurgul poeţilor este un titlu ce păstrează în mod deliberat ambiguitatea, sugerând atât *amurgul* poeziei, cât şi cel al creatorilor ei. Cartea se situează, aşadar, sub un dublu semn crepuscular: ne-am oprit asupra poeţilor dispăruţi spre sfârşitul secolului al XX-lea, urmărind, la nivelul imaginarului poetic, conturarea motivului *apusului*. Alături de manifestările vizibile ale motivului, există şi altele, aproape imperceptibile, vădite în relaţiile poeziei cu muzica şi plastica sau în nevoia de delimitare (mergînd pînă la opoziţie) de poezia anterioară, personală sau a epocii.

Sintagma din titlu trimite cu gîndul şi la cunoscuta frază a lui Hölderlin comentată de Heidegger: „Wozu Dichter in dürftiger Zeit". Păstrează ecouri nietzscheene – *Amurgul zeilor* – şi aminteşte un studiu al lui Eugen Simion, *Dimineaţa poeţilor*. Dincolo de aceste raportări, de spaţiul intertextual sugerat astfel, am socotit că, insistînd pe un motiv cultivat cu precădere de simbolişti, am putea surprinde o dimensiune importantă a poeziei contemporane, sesizând continuitatea dincolo de „ruptura" modernă clamată, anunţată.

În *Le coucher du soleil romantique*, un poem al lui Baudelaire din 1862, solaritatea cedează locul *nopţii reci*, bucuria *spaimei de mlaştini* şi *fiare respingătoare*. Ca şi în poemul autorului francez, modernitatea apare legată de un timp *crepuscular*, de o poezie a anormalităţii, surprinzând *metamorfoza, transformarea (în accepţie negativă), urâţenia, artificialul, păcatul*. Urâtul dizarmonic fascinează, relaţia între operă şi cititori este marcată de plăcerea aristocratică de a displăcea[1].

---

[1] După părerea lui Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, constanta imaginaţiei ontologice şi psihologice rămâne aceea de a prelungi conştiinţa. În lumea exterioară, *amurgul, apusul, crepusculul* reprezintă o fixare a relaţiei dintre privitorul conştient şi astrul zilei. *Amurgul* înseamnă, deopotrivă, *bătrâneţe, vetustate, căruntele, senectute, un amurg* al vieţii pentru om şi, totodată, reprezintă un simbol al unui drum parcurs de la *lumină spre întuneric, beznă, negură, noapte, tenebră, clipă de întunecare*. Are rolul unui prag iniţiatic între semnul zilei şi acela al nopţii. În limba română, popular şi regional, *sfârşitul zilei* este numit şi *chindie, vecernie, asfinţita soarelui, scăpătat, soare-apune, soare-scapătă, căderea serii*, termenul de *murg* fiind echivalent cu *negru* şi fiind un onomastic pentru animalele cu această culoare. În limba franceză, *l'heure*

Scanned with OKEN Scanner

Dintre modalităţile de abordare a operei literare prin perspectiva unei scheme, investigaţia a cunoscut, pe lângă metoda structuralistă, abordarea psihanalitică şi arhetipală, întrucât omul civilizat păstrează, la nivelul obscur reprezentat de un inconştient colectiv, amintirea unor domenii ale cunoaşterii pe vremuri sensibilizate în mituri.

---

des chiens, în limba slovacă *ora tăcerii*, anunţă o altă mentalitate, aceea a meditaţiei asupra luminii ce s-a stins.

Evident că *amurgul* trimite la marele simbol solar din spaţiul cosmic, *la astrolatrie* şi la trecerea de la Soare spre stele.

În astrologie, *Soarele* este simbolul vieţii, *al căldurii, al zilei, al luminii, al autorităţii, al sexului masculin* şi a fost reprezentat de *Atum, Osiris, Baal, Mithra, Helios, Apollo*. Pentru popoarele cu mitologie astrală, *Soarele* este principiu al *autorităţii, al tatălui* şi al *constrângerii sociale*, civilizatoare; *Soarele* iluminează, iar cerul iluminat simbolizează *intelectul* şi *supraconştientul*. Simbolismul solar este plurivalent şi bogat în contradicţii, căci astrul fie este zeu, fie se înfăţişează drept o *epifanie* uraniană. Soarele nemuritor se ridică în orice dimineaţă şi coboară spre tărâmul morţilor, îndeplinind funcţia ambivalentă de psihopomp (cel care poartă sufletele) şi de *hierofant* (cel care *oficiază*) iniţiatic.

În sfera lucrurilor vizibile (*Republica*, 508 BC), Platon vede Soarele drept o imagine *a binelui*, iar în cultul orfic acesta reprezintă inteligenţa lumii. Întrucât oferă viaţă cu razele lui, tradiţional în număr de şapte, Soarele intră în simbolismul pitagoreic; Soarele este şi distrugătorul în alternanţa *viaţă-moarte-renaştere*, deseori simbolismul solar se transferă asupra plantelor (*floarea-soarelui*) şi asupra *inimii* şi a *ochiului* lumii; un simbolism solar evident îl are roata zodiacală şi, de aici, şi *pânza de păianjen*. Sediu cosmic, Soarele apare în multe mitologii drept centru spiritual şi al adevărului. De aici transferul asupra regalităţii, dar şi asupra existenţei noastre. Foarte multe transferuri sunt figurate prin flori (*crizantemă, lotus, floarea-soarelui*), prin animale (*vultur, cerb, leu*) şi prin metale (*aurul*); *Soarele* şi *lumina* figurând intuitiv şi raţional drept un principiu al sufletului (*spiritus şi anima*), în sălaşul acestuia (*inima şi creierul*).

În limba română, dualitatea *activ-pasiv, masculin şi feminin, foc şi apă* apare reprezentată de *Soare-Lună* (în Japonia şi în Vietnam situaţia este inversată, după cum în germană sunt inversate genurile).

Corpul uman e raportat prin dreapta la *Soare* şi la trecut şi prin stânga la *Lună* şi la *moarte*. Simbolismul *apusului Soarelui* apare perceput ca un drum spre moarte, spre coborâre, *Soarele* putând străbate infernul, fără a fi suferit regimul morţii. Anumite popoare raportează simbolic *Soarele* la *fluture*, dar dualitatea simbolică variază prin moarte şi înviere, masculin şi feminin, în mitologii diverse. (Amintim că în celtică numele soarelui era de gen feminin, *chipul Soarelui* e numit *Lug*, martorul cel mai important pe care jură irlandezii şi galezii).

Soarele negru este *Soarele* aflat în timpul călătoriei sale nocturne, antiteză a Soarelui de amiază. În concepţia alchimică, *Soarele negru*, cu o culoare contrarie aceleia normale, constituie materia primă, nemodelată. El anunţă catastrofa, suferinţa şi moartea:

> *„Unica-mi* Stea *e moartă,-şi-n luthul* constelat
> *Ridic Soarele negru numit Melancolie.“*
>
> (Gérard de Nerval, *El Desdichado*, tradus de Ştefan Aug.Doinaş)

Alchimiştii consideră că Natura este creaţia lui Dumnezeu, iar Dumnezeu este incontestabil etern. Astfel, Natura, aflată sub protecţia *Soarelui*, capătă şi ea atributele eternităţii. În această ordine de idei, mişcarea ciclică a *Soarelui – răsărit, amiază, amurg, soare negru* şi din nou *răsărit* – face din *amurg* ultima stare de impuritate spirituală şi prima etapă de iniţiere spre *Ars Magna*, cea a conştientizării propriei stări.

Scanned with OKEN Scanner

Modelele verbale sunt aranjate într-o formulă mimetică, urcătoare sau coborâtoare, la nivelul sintactic. *Zenitul*, *amurgul*, *toamna*, nasc miturile *căderii*, ale *zeului care moare*, ale *sacrificiului* şi *izolării eroului*, ale *elegiei* şi *tragediei*. Ritmul proză-vers supravieţuieşte, oracular, în poezia modernă, în ritmul *din balade*, *descântece* sau *romanţe* regăsim o direcţie a trecutului.

În experienţa literară a cititorului există arhetipul *pharmakos-ului*, ţapul ispăşitor, întâlnit în natura dominantă a poeziei de după 1945, în centru aflându-se construcţia umană malefică. Înfruntarea dintre *eul* liric şi celălalt duce la doborârea *eului*, fie de Thanatos, fie de Eros, fie de Poezie. Eufemismele, figurile de stil raportate la litotă, precum ironia şi orice sinecdocă şi metonimie, devin căi de evitare a constrângerilor cenzurii, făcând posibilă transmiterea unor mesaje *tabu* în epocă. De aceea, relaţia cu receptorul (în fapt selectarea receptorilor şi iniţierea lor în arta de a „citi printre rânduri") devine un element cât se poate de important pentru înţelegerea literaturii din această perioadă. Se cuvine de asemenea să ţinem cont de faptul că, pentru cititorul modern, operele literare îşi pierd în bună măsură caracterul închis: atitudinea receptorului contemporan depăşeşte interogarea de la distanţă a textului, lasă să transpară tentaţia de a reface legăturile intertextuale. Este o lectură anamorfotică, lipsită de complexul fidelităţii.

Chiar dacă forma sentimentală îşi asociază elemente tragice (Nichita Stănescu) sau comice (Marin Sorescu), literatura poate fi înţeleasă şi astăzi sentimental. Asocierea *eului* cu *apusul* soarelui şi *căderea frunzelor* este foarte veche, orice romanţă cuprinde ecourile, mai estompate sau mai puternice, ale unui sacrificiu, o lamentaţie (în sensul dat de Radu Stanca termenului). Pateticul supravieţuieşte în forme camuflate în poezia contemporană, în care atitudinile moderne au deseori drept suport şi fundal ritmuri vechi (de pildă, lamentaţia din *De ce-aş fi trist* a lui Arghezi).

Tonul social al boemului de după 1945 este întâlnit în ironia tragică a boemului contemporan. Spre deosebire de eroul care refuză patetic integrarea în societate, o formă care câştigă astăzi publicul, de manifestare uşor pastorală a descrierii solare, o reprezintă imaginea poetului ce vede în relaţia cu apusul, o structură comică, ironică, întrucât în final toţi reprezentanţii *eului* liric se întâlnesc cu limita morţii soarelui, a lor înşişi şi îşi îndeamnă, prin joc, publicul să conştientizeze că lumea nu

Scanned with OKEN Scanner

poate fi învinsă decât în două moduri: acceptarea interioară *a descântecului* care alungă deochiul, prin *bâiguială*, şi acceptarea exterioară a unui *descântec cotidian*, misterios şi fatidic, în care publicul trebuie să recunoască triumful magicului protector, atunci când este negat, parodiat, invocat drept joc (Marin Sorescu).

Apărând în poeme cu valoare de *ars poetica*, imaginea *apusului* aduce o notă romantică, dezvăluind neputinţa creatorului contemporan de a abandona toate influenţele romantice. De altfel, putem spune că poetul român postbelic foloseşte partitura romantică distorsionând-o, fără a o părăsi însă. Poezia devine un ritual arhetipal ambiguu, semnificativ, în care *apusul* reprezintă o relaţie imaginară cu un tipar încântător, sau nu, legat de existenţa unor percepţii reale, unitare (muzicale, vizuale, ritmate) asupra spiritului[2].

---

[2] Recuperarea literaturii a fost un efort individual, pornit de la unul colectiv. Drept dovadă, revistele „Almanahul literar", „Steaua" (A.E. Baconsky, Aurel Rău, Aurel Gurghianu, Victor Felea, Petre Stoica), poeţi ceremonioşi-cantabili şi calofili (Ion Horea, Gheorghe Tomozei, Tudor George, Horia Zilieru, Florin Mugur), suprarealişti (Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu), generaţia cu ironie, prozaism, histrionism (Marin Sorescu).

Poeţi debutanţi, prin emancipare (Emil Brumaru, Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămând, Doina Uricariu, Mircea Dinescu, Ion Drăgănoiu, Angela Marinescu, Virgil Mazilescu, Gheorghe Istrate, Cezar Ivănescu, Dan Laurenţiu, Sorin Mărculescu, Ioanid Romanescu, Mihai Ursachi). Şi Adrian Păunescu, Ioan Alexandru, Ion Gheorghe, Gheorghe Pituţ, Ileana Mălăncioiu, Constanţa Buzea fraternizează cu rădăcinile interbelice.

Vremea în schimbare începe printr-o stare de emulaţie, vizibilă în reviste: la Cluj – „Echinox", la Iaşi – „Dialog", la Timişoara – „Orizont", la Bucureşti – „Amfiteatru". Şi revistele „Convorbiri literare", „Steaua", „Luceafărul" au reacţii polemice sau fac portrete de grup. Deliricizarea liricului ar fi, după un articol al lui Ion Pop („Noua poezie nouă", „Echinox", nr. 8-9/1979) un impuls de a anexa limbajul liric realismului, evenimentului cotidian, evident în poezia lui Constant Tonegaru, Dimitrie Stelaru şi Geo Dumitrescu, drept o relaţie cu avangarda, vizibilă şi în spiritul incomod şi insurgent al lui Mircea Cărtărescu şi Florin Iaru.

În 1979, Ştefan Aug.Doinaş credea, într-un articol din „România literară" nr. 50, că generaţia care vine în poezie după Nichita Stănescu nu mai este candidă şi inspirată, ci are conştiinţa sporită a actului poetic drept joc şi ironie, vizibilă în poezia postmodernă care se opune, prin ironie, magiei şi exclude, aparent, aspiraţia şi idealul meliorist, salvându-se de la bâjbâială, prin cotidianul prozaic şi bufon (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Liviu Ioan Soiciu, Florin Iaru, Alexandru Muşina, Virgil Mihaiu, Gheorghe Izbăşescu, Gabriel Stănescu, Ion Zubaşcu, Ştefan Mera, Nicolae Sava).

Acest limbaj carnavalesc, melancolic şi parodic apare altfel la gnomici şi esoterici manierişti (Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Codruţ, Nicolae Panaite). Alţi poeţi optzecişti sunt seduşi de apocalipse suave, de fantezismul abstract şi ermetic (Matei Vişniec, Ion Stratan, Augustin Pop, Miruna Runcan, Constantin Severin) sau de un patos sarcastic (Emil Hurezeanu, Ioan Morar, Mariana Marin, Marta Petreu, Elena Ştefoi, Denisa Comănescu, Magdalena Ghica, Aurelian Titu Dumitrescu, Smaranda Cosmin, Adrian Alui Gheorghe). Criticismul teatral şi histrionic se regăseşte la Petru Romoşan, Octavian Soviany, Daniel Corbu, iar sentimentalii rafinaţi sunt Aurel Dumitraşcu, Cleopatra Lorinţiu, Bianca Marcovici.

Scanned with OKEN Scanner

Considerând literatura de după 1950 una unitară, interesantă în evoluţia ei şi, contrar opiniei unor comentatori de ultimă oră, cunoscînd puţine falii profunde, selectăm pentru discuţia noastră poeţii „de vârf" ai literaturii contemporane, cei care reprezintă adevăratele valori pentru o întreagă generaţie. Lectura specializată este, concomitent, o apropiere de operă ce se doreşte obiectivă, ştiinţifică şi o interogare a structurilor care se fereşte să cadă în arbitraj. Dorinţa de identificare cu Celălalt, voinţa de a ieşi din sine, independenţa şi pasiunea, dăruirea se întâlnesc în actul lecturii.

Valoarea unei opere ţine de un sistem de gândire cristalizat şi de aceea, incursiunea sentimentală în poezia contemporană a preferat ceea ce programele şcolare socotesc un sistem încheiat: Tudor Arghezi, poezia de senectute, Lucian Blaga, volumele de lirică postume, George Bacovia, introspecţia din volumele din 1946, *Stanţe burgheze* şi din 1957, *Stanţe şi versuri*, Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Se poate observa că din această incursiune în trecutul apropiat a fost exclusă poezia avangardistă, cu toate că generaţii întregi de autori au stat sub semnul oferit de Geo Dumitrescu: *Libertatea de a trage cu puşca*. Influenţa s-a manifestat în planul istoric, în sistemul de gândire şi în relaţiile ideologice interumane. Pericolul de care ne-am ferit a fost de vă oferi liste de autori, în loc de o tacită selecţie, din perspectiva anului 2002.

Aceste caracterizări apar şi în cartea lui Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*. Caracterizările ţin de cultivarea instrumentului critic ce ţine întâi de un discurs teoretic (Mircea Scarlat, Vasile Popovici, Monica Spiridon, Mihai Coman, Ioan Holban, Cristian Moraru), de o vibraţie eseistică (Ioan Buduca, Andrei Cornea, Mihai Dinu Gheorghiu, Dan C. Mihăilescu, Ion Simuţ, Marian Popescu, Sultana Craia). Spiritul artistic se vădeşte şi în foiletoane (Al. Cistelecan, Val Condurache, Valentin F. Mihăescu, Radu Călin Cristea).

Scanned with OKEN Scanner

Soare-apune pe punți de baladă: Lucian Blaga

Poezia de dinainte de 1945 a lui Lucian Blaga cunoaşte o mişcare dublă, mersul către *soare-apune* şi imobilitatea, asociată *impasibilității* în fața durerii. Construcția *baladelor* nu se mai bazează pe o detaşare a aedului-narator față de lumea personajelor şi a receptorilor, ci, precum în volumul *La cumpăna apelor* (1933), vraja şi blestemul vin din asocierea *boală – cântec – seară*, sub semnul *crinului* ascuns în cuvinte:

„Străbatem amurguri
cu crini albi în gură.
Închidem în noi un
sfârşit sub armură."
(*Cântăreții bolnavi*)

Balada a devenit un spațiu magic de legătură între sistemul tradițional şi cel modern, *puntea* reprezentând o dispunere către o altă lume autentică, construită ordonat, în care nostalgia oximoronică eminesciană *„dureros de dulce"* poate fi întezărită. În ritmul acestei tensionări complicate, obsedanta pantă a poeziei vizează un plan secret al selecțiilor, printr-o formă de interiorizare medievală, calea de inițiere fiind echivalentă cu dispariția, cu moartea şi cu o stranie întoarcere spre sfărâmarea spațiului obişnuit. În strofa finală poetul reia arta poetică din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii:*

„Răni ducem – izvoare –
deschise subt haină.
Sporim nesfârşirea
C-un cântec, c-o taină."
(*Cântăreții bolnavi*)

În figurile imaginarului, destinul eului originar pare să stabilească o relație cu ritmul biografic, nu doar liric, ci şi epic. După 1947, la Lucian Blaga apare o re-scriere a nivelului liric, a celui filosofic în opere epice în care încearcă să ne convingă de posibila îmbinare dintre epic şi liric: *Hronicul şi cântecul vârstelor* (1965), *Luntrea lui Caron* (1990). În al doilea text, cu toată acceptarea pactului autobiografic, schema comuni-

Scanned with OKEN Scanner

cării este schizoidă, întrucât elementul temporal, unic este sfâşiat, fapt vizibil în prezenţa celor două personaje: Axente Creangă şi Leonte Pătrăşcanu. Primul volum întrerupe curgerea timpului istoric în 1918: se referă la iniţierea copilului-adolescent în satul mitic, la relaţia sa esenţială cu familia şi cu ţara misterioasă, ocrotitoare, în care păşeşte după depăşirea nevoii iniţiale de tăcere.

Finalul *Hronicului...* aduce transformarea vorbirii în scriere, trecerea de la tăcere la rostire şi de la rostire către carte. Personajul străbate o cale hieratică, despărţindu-se de spaţiul matern pentru a cunoaşte un alt tip de eros. Textul este o *poietică*, o fixare a profanului în lumea sacră. Al doilea volum autobiografic, numit de editor *Luntrea lui Caron*, trasează un drum spre moarte, prin renuţarea la glorie, la poziţie socială şi politică şi acceptarea unei tăceri finale. Motivul esenţial este al *morţii* posibile şi apărea şi în volumul de iniţiere adolescentină: „Mort trebuie să fie ca şi viu... Când eşti mort, trăieşti mai departe şi nu ştii că ai murit... Noi stăm acum aici, în cerc, şi vorbim, dar poate că suntem morţi, numai că nu ne dăm seama..." (*Hronicul şi cântecul vârstelor*).

Ambele scrieri au fost publicate postum şi urmăresc relaţia fiinţei cu propriul eu dintr-o perspectivă compensatorie, simbolică. Criza vârstei şi aceea socială organizează un alt tip de literatură, în care jocul exterior este obturat din perspectiva unei focalizări interne, interacţiunea cu stimulii non-programaţi, aleatorii, fiind datorată unei căutări semnificative a posibilei pribegii erotice. Dacă textele nu pot fi publicate, dacă în ansamblu un scriitor filosof şi diplomat e obligat să rătăcească cu două lăzi pline cu faianţă lusitană şi dacă, în evoluţia socială, fostul ataşat cultural devine un cercetător obişnuit, principiul oglinzii exterioare se deplasează, încercând să analizeze alteritatea parţială drept o formă existenţială. Ca şi într-un vis, imaginea orgoliului şi a vanităţii este compensată de continua proiecţie a comportamentului exterior spre o alteritate feminină.

În *Luntrea lui Caron*, personalitatea autobiografică a lui Blaga se transfigurează în două personaje simbolice *baladeşti* complementare: *filosoful* şi *scriitorul*; în ambele personalităţi se condensează vanitatea cuceritorului obligat să se deplaseze printr-o lume a simbolurilor. Astfel, *podul* mobil de pe Mureş ajunge să reprezinte schematic relaţia dintre eul originar şi cel empiric. În oglinda textului, unul dintre bărbaţi se deplasează pentru a muri în simbolicele *Râpe roşii*, iar celălalt descoperă

Scanned with OKEN Scanner

fascinat că femeile îl găsesc circumscris într-un spațiu divin. Refacerea identității este aranjată astfel într-un lanț personal, unde scriitorul se celebrează pe sine ca un autentic cuceritor. Toți depind de acesta și schimbările sunt simbolice, iar mișcarea are aceeași densitate hieratică precum în textele poetice.

Spațiul biografic al cuvântului care *„nu semăna cu nimic"* din *Hronicul...*, transformat în câteva fraze *„legate"*, se încheie cu vorbele adresate Corneliei: *„Nu-nțelegi? Am sosit! Sunt aici."* Acest spațiu literar reprezintă *puntea* către poezie.

Personajul-narator, care a descoperit sursa poeziei în întâmplările existenței, în lumea magică a spațiului și a familiei, realizează că spaima de moarte poate fi exorcizată prin intermediul cuvântului scris. Sfiala inițială a devenit o încredere nemăsurată, prima luciditate în căutarea cuvântului scris, metamorfozată în descoperirea tăcerii, a morții și a *apusului* stă sub semnul unei cunoașteri apofatice (*nu poți cunoște direct ceea ce este Divinul, dar poți afirma, prin* via negativa, *că anumite aspecte nu sunt aspecte ale Divinității*). Divinitatea este cunoscută prin cărărilor închise și vămile pierdute. Prima vamă a fost în copilărie: aceea a umplerii golului lăsat de moartea surorii, Lelia; a doua: moartea tatălui.

Valoarea simbolică a *arborelui castan,* semn al tatălui, va fi reluată, căpătând forma și semnificația autorităților nedrepte și în imaginea războiului în *Luntrea lui Caron*. Aici, două imagini – cea a Mamei și cea a Letiției – apar transfigurate sub chipul soției și cel al iubitei, iar perspectiva dată de timpul scrierii – momentul existențial al omului matur – conferă distanțare și exteriorizare, în pofida unei oarecare linearități a textului. Imaginile eului originar, acoperite de mărturii privitoare la o lume în criză, anomică, sunt construite atent, căci *balada*, *punte* către moarte, presupune o rețea de relații între elementul masculin și cel feminin, chiar dacă sînt mai apropiate sau mai depărtate. Ca și în textul poetic, proza se construiește *baladesc*, semnificațiile aedului fiind vizibile în dorința de a comunica atît cu personajele, cît și cu lumea virtuală a lectorilor. Caracterul sacru al morții e accentuat de misterul ruinelor sub care se dezvăluie cele două personaje feminine, Octavia și Ana Rareș. Umbrele și luminile din muntele și valea reală sau aceea interioară devin metafore ce forțează ritmul trupului să se întâlnească cu acela al sufletului, identic la Leonte Pătrășcanu și Axente Creangă.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru poeziile publicate postum (*Vară de noiembrie* şi *Stihuitorul*), *Hronicul şi cântecul vârstelor* şi *Luntrea lui Caron* repezintă ţesătura pe care sunt inserate ipostazele jocului eului empiric şi ale celui ale eului originar. *Puntea de baladă* este sugerată de imaginea datelor începutului şi ale sfârşitului. Tezaurul desenat de poezia şi filosofia matură primeşte o altă lumină sub semnul *amurgului*[1]. Fascinant este faptul că aceste trei corpus-uri de operă au fost publicate după moartea autorului, textele mărturisind la modul expresionist gustul pentru o carapace clasică sub care se asund „*pietrele pentru templul său*". Dacă în *Hronic...* autorul este conştient că omul nu poate avea să-şi prevadă destinului istoric, în *Luntrea lui Caron*, autorul matur simte, *baladesc*, mireasma portretului morţii şi ţese un text cu simboluri clare. Concepţia psihologică şi îmbinarea cu nuanţele ştiinţifice demonstrează că pentru Lucian Blaga totul este „*întreţesut*" organic, stările de conştiinţă şi acelea inconştiente se combină şi se mişcă patetic într-o lunecare muzicală din care elementul palpabil pare mereu mai îndepărtat. Coordonatele filosofice şi emotive ale poetului cer o pledoarie spirituală şi o reacţie estetică, se raportează la sentimentul tragic al vieţii. Principiile elanului

---

[1] De-a lungul operelor literare, se poate uneori observa persistenţa unei forme, cum este, în literatura română, *balada*. Specia a fost lăudată şi socotită un ideal, într-un articol program al lui Radu Stanca, semnatar al „Manifestului" *Cercului Literar de la Sibiu*, intitulat *Resurecţia baladescului*. Estetic raportabilă la *mimesis*, *balada* se structurează într-un ritm simbolic ce combină o succesiune narativă cu un conflict dramatic bazat pe dialogul dintre persoanajele-simbol, dar mai ales pe o tensiune lirică rezultată din relaţia eului poetic, sub masca aedului, cu publicul şi cu imaginile din text .

În planul oralităţii, *balada* era cântată, dansată şi interpretată, desemnând o formă fixă a genului liric, la origine cu nuanţă coregrafică, ulterior devenind o formă fixă în textele franceze din secolul al XV-lea (Romande Fauvel, Guillaume de Machaut, Eustache de Deschamps, A.Chartier, François Villon, Clement Marot). Putem distinge cele două baze ale *baladei* – orală şi cultă. *Balada* folclorică a continuat să înflorească în spaţiul rural şi semiliterar până în ultimii ani, iar *balada* cultă, diferită de aceea populară, introduce elemente realiste, comice şi satirice, prelucrate din formele antice, care au stat, probabil, la baza textelor lui Homer.

În Europa, *baladele* pot fi urmărite în Evul Mediu, în secolul al XII-lea în Danemarca, în al XIII-lea în Rusia, în al XIV-lea în Scoţia, Anglia şi Spania, iar din secolul al XV-lea, în ţările slave, în Germania secolului al XVI-lea. În Anglia, menţionăm baladele despre regele Arinilor, despre două surori, dar, mai ales, despre Robin Hood. Baladele culte îi aparţin lui John Skelton, Andrew Marvell, Swift, John Gay, Dickens, Coleridge.

În esenţă, *balada* este o poveste ritmată şi rimată, acompaniată de muzică şi de dans, dar ea presupune câteva trăsături specifice: *început abrupt, limbaj simplu, alternanţă între dialog şi naraţiune, temă tragică şi repetiţii*. *Balada* populară are un singur episod, cu câteva nuclee dramatice, intense, pe când *balada* cultă preia epitetele şi repetiţiile, imageria simplă, dar introduce, în plus, o structură episodică variată. În literatura română, *balada* desemnează cântece eroice, elegiace sau epice populare, cu arie de răspândire europeană.

Scanned with OKEN Scanner

dizolvării, dorința de contopire cu fascinanta față ascunsă a lumii se pot simți chiar în exaltările dinamice din primele texte.

Mitul *apusului* și al *amurgului* include, deopotrivă, în conținutul său semantic o tradiție sacră, o revelație primordială și o clipă paradisiacă a copilăriei. Instinctul esențialului apare remarcabil în aerul încărcat de lumină, impresionist, care se naște din irizările infinit înmulțite ale nuanțelor de culoare, tragice[2].

---

[2] În 1852, Vasile Alecsandri își intitulează colecția *Poezii populare – balade, cântece bătrânești –*, *balada* românească populară devenind o structură estetică supusă permutărilor în timp, cu anumite fluctuații în regiunile de graniță, dar cu o reală permanență în literatura cultă. În baladele populare, orientarea se bazează pe o continuă inițiere a personajelor, dar și a receptorilor, cărora întâi li se arată: *„Iată, vin pe cale"* magistrul-inițiator, aedul, apropiind sau îndepărtând personajele față de el și demonstrându-le continua subordonare *„Vor să mi te-omoare"*.

Naratorul-magistru apare prezent ca și în epopee, doar că *balada* se presupune a fi receptată într-un timp mult mai scurt; același narator apare și în basme, numai că basmul exclude dansul și cântecul, dar, precum în epopee, timpul la care se referă basmul este scos din sfera obișnuitului: *„A fost odată ca niciodată"*.

În cadrul legendei, naratorul introduce un timp originar în timpul istoric, în cadrul povestirii și al nuvelei fantastice procedeul este invers: naratorul pornește de la timpul istoric spre un posibil timp originar, introducând, în același spațiu al cuvintelor, elemente din timpul istoric și din timpul originar.

Balada combină motive mitice cu unele istorice și cu altele preluate din *balade* anterioare. Magistrul-inițiator-narator rămâne, cel mai adesea, izolat de lumea baladei, pe care o simpatizează, dar și de lumea receptorilor, cu care intră în contact doar prin spațiu, uneori prin replicile de verificare ale receptării. Fie că este vorba de un motiv fixat în timp, real sau unul mitic, construcția baladescă presupune o atmosferă în care receptorul poate percepe relațiile optative potențiale, în limita dintre real și imaginar.

În 1945, Radu Stanca propune o resurecție a speciei *baladei*, concentrându-se asupra resortului de modelator inițiatic al acestei forme: *„balada concepută de astă dată ca un «mijloc» poetic și considerată în sensul absolut contemporan al poeziei. În sensul în care resurecția ei ar însemna nu un atac adus chiagului imponderabil al liricului, ci tocmai o nouă emancipare a esențialului împotriva neantului, a substanței împotriva haosului"*.

Forța *baladei* ține de prelucrarea cultă a unor structuri orale. La Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, G. Coșbuc, St.O. Iosif, se introduce *balada* ca rădăcină a genului cult, pe când în literatura interbelică, *balada* devine un mod de conectare la un schelet (Lucian Blaga, Ion Barbu, Șt.Aug. Doinaș). Primul tip *baladesc*, elegiac și puțin activ este urmat de un tip *baladesc* conturat pe evenimente intense, în perioada de astăzi, post-modernistă, baladescul fiind dublu ancorat în anecdotică și în personaje-parodie (Mircea Cărtărescu, *Levantul*, 1989).

Autorii post-moderni vor prelucra atitudinea narcisiacă a aedului-narator, cu emfază și pedanterie. Introducând false note științifice, vor dirija imaginile personajelor spre propriul discurs, suspendând orice judecată asupra forței aedului-creator.

Agentul *baladesc* implică o atitudine sentimentală sau desentimentalizată, urmăribilă în textele lui Grigore Alexandrescu, Heliade-Rădulescu, Vasile Alecsandri, pe cînd în *Luceafărul* lui Mihai Eminescu, baladescul este perceput în relația misterioasă dintre spațiul lumilor posibile și acelea prezente. Structura organizatorică din textele interbelice rămâne aceea de trans-formare, de trecere programatică de la un spațiu evident, cognoscibil, către unul ascuns, posibil. La Ion Barbu, închinarea se făcea către un inițiatic *soare_interior*, ce ajută, în ultimă instanță, la o autentică cunoaștere intransmisiblă:

Scanned with OKEN Scanner

Temperamentul dramatic este adâncit de ritmul coborârii spre un spaţiu misterios, o pogorâre spirituală către o moarte cosmică, istorică şi personală totodată şi, posibil, una a cuvântului; două ni se par cuvintele rezumatoare: *brânduşele* şi *cenuşa*.

Imaginea *apusului* spre care tind liniile de forţă în detaliu şi în general ţâşneşte din culoarea deosebită şi nenumită în text, a unor flori, *brânduşele*; în folclorul transilvănean, ele sunt socotite florile morţilor şi nu trebuie atinse; ele reprezintă sufletele morţilor ţâşnind din pământ, văzute în anotimpul toamnei, simbol al unei Divinităţi obosite şi, în acelaşi timp, spaţiu-analog al *amurgului*, un mod al melancoliei, al înstrăinării şi al durerii:

„Tristeţea renunţării Dumnezeu o încerca molatic,
Şi lumea toată o făcu,
sieşi străin, c-un gest tomnatic.

O singură mândrie-avu
gospodărind cenuşile:
în ipostază de amurg
să-nchipuie brânduşile.“
(*Brânduşile*)

Imaginea florilor (cu nuanţă thanatică) trimite spre celebrele „*nourritures terrestres*“ ale lui André Gide, în care se întrepătrund principiile extreme, *frumuseţea* şi *otrava*, spre condiţia lor, guvernate de creaţii străine de *bine* şi de *rău*.

„Mă-nchin la soarele-nţelept
Căci sufletu-i fântână-n piept
Şi roata albă mi-e stăpână
Ce zace-n sufletul fântână.“
(*Riga Crypto şi lapona Enigel*)

În opera lui Lucian Blaga, *baladescul* pare să devină un hotar al drumului labirintic către amurg:

„Purtăm fără lacrimi
o boală în strune
şi mergem de-a pururi
spre soare apune.

Ni-e sufletul spadă
de foc stinsă-n teacă.
Ah, iarăşi şi iarăşi
cuvintele seacă.“
(*Cântăreţii bolnavi*)

Scanned with OKEN Scanner

Intuiţia poetului Lucian Blaga se exprimă aici în atracţia şi respingerea cunoaşterii finale a morţii, revelaţia începutului şi a esenţialului, netransmisibilă dinlăuntru spre afară. Cum ar spune Lucian Blaga despre Van Gogh, este vorba despre o *„inversiune copernicianã“*, în care nu sufletul se îndreaptă spre natură, ci natura spre sufletul chinuit. Din punctul de vedere al artei mature, este vorba de o deplasare a Creaţiunii spre *conştiinţă, de la formă spre conţinut, de la detaliu la esenţă, de la concret la abstract, de la abstract la transcendent, de la dat la problemă.*

Problema morţii fizice şi aceea a *morţii conştiinţei* pusă drept ultimă metafizică, după război, arată că salvarea nu este posibilă decât în beţia interioară guvernată de moarte, de forţe profunde, *otrăvitoare.*

Energiile eului ascuns se ridică nemijlocit din profunzimea creatoare şi oferă semnificaţii unui crâmpei de lume, fără cuvinte polisemantice şi abstracte. Din antagonismul dramatic al vieţii urmate de moarte, vraja *brânduşei* împresoară stările sufleteşti ale trăitului, cu sunete dulci, cu rezonanţă bogată, armonioasă, impregnată de înţelegere: *„Cenuşile, brânduşile“* plutesc ca o ironie deasupra oricărui episod vizual, simţurile împing până la halucinaţie expresia, iar *imaginaţia* tânără, neştiutoare a forţelor demonice se arată ca o ceaţă uşoară, ciudată în jurul unei flori fantomatice, ucigătoare, jinduind, prin frumuseţe, spre distrugere[3].

Tăcerea la care a fost obligat textul lui Lucian Blaga creează un alt imaginar, în care metafora introduce în biografie caracterul damnat. Poetul, care a intrat în viaţă după *„fabuloasa absenţă a cuvântului“*, scrie acum în tăceri şi linişti interioare, tâlcuri doar pentru el însuşi; zarea magiei sub care se dezvoltase, sub semn matern, şi aceea a *copacului-munte,* încorporând semnul patern, se fixează acum nu într-o

---

[3] Faţă de textul lui Apollinaire, *Colchiques*, – în care subiectul porneşte de la paralela cromatică dintre *floare* şi aceea a ochilor *iubitei*, unde apariţia *vacilor otrăvite de brânduşe* sugerează un consunet între apariţia florilor şi aceea *a amurgului*:

„Le pré est veneneux mais joli en automne
Les vaches y passant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là
Violatres comme leur cerne et comme cet automne.
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne“ –,

textul lui Blaga exprimă o trăire *baladescă*, animată, în compoziţie, de o interdependenţă a cauzelor mărunte şi a voinţei divine.

Scanned with OKEN Scanner

zodie literară a lucrurilor, nu doar într-o evoluţie de la *„misticitatea istorică“* la *„misterul vegetal“*, după cum credea Vladimir Streinu în 1938, ci într-o altă putere profundă, spirituală, a expresiei.

Nebănuitele trepte, din 1945, intră, în poezia postumă, în cinci cicluri: *Vârsta de fier, Corăbii cu cenuşă, Cântecul focului, Ce aude unicornul*, anunţate de poet; titlul *Mirabila sămânţă* fiind stabilit de editor. Între 1940-1944, e datat ciclul *Vârsta de fier*, iar ciclul numit *Cântecul focului*, anticipat de *Corăbii de cenuşă*, înlocuieşte titlul, stabilit de editor în 1967, *Vară de noiembrie*.

Semnificaţiile centrale, obsedante, pornesc dinlăuntru, nu dinafară, iar bocetul nu mai poate fi simţit decât ca un ţipăt în *timpul fără patrie*, o absenţă şi un gol, care urmează după *amurg*. *„Timpul fără patrie“* nu este doar acela al morţii personale, ci unul al pierderii temeiului, al rupturii întregului norod:

„Timp fără patrie: ţărini nentoarse,
zboruri defuncte şi suflete arse.
Timp fără patrie: stingere-a torţei,
boltă neprietenă, clopot al sorţii.“
(*Timp fără patrie*)

Negrul semnifică lipsa de culoare, *„cetinile negre“* de pe creste răspund *„stingerii“*, iar Divinitatea ne-prietenă distruge spaţiul etern, îşi distruge propria-i Creaţie. Înstrăinarea presupune o continuare a drumului *după apus*, într-un spaţiu orfic, al rătăcirii, un spaţiu în care reprezentarea şi-a pierdut forma, singura comunicare fiind aceea oferită de încercarea de reconstrucţie, din imaterialul *cenuşii* sau otrava *brânduşei*[4]. *Apusul* şi conştiinţa morţii însemnau o victorie, pe când Orfeu se prăbuşeşte fără odihnă în surda chemare a golului:

„ce gol în toamnă mi-e Sibiul
şi soarele mâncat de greieri“.

[4] Într-o lucrare cunoscută a lui Max Luscher, pornind de la teoria goetheană a culorilor, se comentează, psihanalitic, universul cromatic şi cel erotic. Culoarea mov, liliachie, nenumită în text, specifică *brânduşei de toamnă*, reprezenta, pentru Bacovia, culoarea *amurgului*. Se pot presupune două nuanţe ale liliachiului: *violet Magenta*, ce semnifică rezonanţa adaptată şi *albastru-violet-închis*, ce înseamnă legătura cu dăruirea totală în faţa morţii liniştitoare tipograma presupune o vorbire a culorilor, prin senzaţii şi prin sentimente, similară muzicii, *violetul Magenta* fiind începutul perceperii sfârşitului, opus faţă de culoarea *galbenă*, specifică aceleiaşi specii, primăvara, cu care începe dorinţa de fixare în alt spaţiu. Nenumita metaforă a *cenuşii* justifică peregrinarea în cercul exterior al durerii, acela de după război, şi al convingerii că existenţa se apropie de sfârşit. În realitate, *liliachiul* este, în spaţiul psihanalitic, o culoare a speranţei, a echilibrului, a încrederii, precum ametistul e o culoare a forţei psihologice, a preoţilor.

Scanned with OKEN Scanner

„Marea Noapte" urmează surdei deplasări printr-o țară a mâhnirilor, după *zarea dorului*, o țară a prăbușirii și a destrămării:

„Ceas de cumpănă, Amurg.
Vai, toate către soare curg –
tărâmul larg și noi cu el.
Pe-o lină aurie apă
Thule și Orplid, țară după țară,
toate trec prin soare
ca printr-un inel.
Se curmă ziua, vine seară.
Un fluviu purtător a toate
duce plute, vârste mute,
către cele nevăzute
'n marea noapte."
(*Götterdämmerung*)

Paradisul înstrăinat răspunde *paradisului destrămat* și *„Marea Noapte"* în care, prin cântec, te poți elibera, reprezintă *o pustiire*, de data aceasta apocaliptică, plină de teroare mistică (sugerată și de frecvența vocalei u). Apusul se prezintă drept o perspectivă interioară, peisajul reînviat în caldul septembrie fiind o circumscriere a morții în jocul existențial:

„Lumina ce largă e!
Astrul ce crud!
Unei noi creșteri, văratice-n toamnă, se pare
c-am fi hărăziți și aleși.
Și-o clipă ne e-ngăduit
bănuitului Sud
să-i trimitem un gând fără greș.
Între frunza ce cade
și ramura goală
moartea se circumscrie
c-un gest de ecstatică boală.
Un joc îngânând cu lemnoasele membre
sună târziul, nebunul, caldul Septembre."
(*Zi de septemvrie*)

Paralelismul dintre *amurg* și *toamnă* devine fecund prin intermediul transferului, al trecerii din exterior în interior, al transformării faptei în cântec, printr-o alchimie obscură:

„În noapte vederea mai e
tot ce a fost și nu mai e

Scanned with OKEN Scanner

ce s-a uitat, ce s-a pierdut
din timpul viu în timpul mut.“
(Corăbii cu cenuşă)

Se poate vedea că există o patrie interioară, cu un imaginar suportând alte mitologii, în care *muntele* stă lângă *plajă* şi unde *soarele, negru,* misterios şi rece fixează, într-un gen erotic, o altă lege, a *verii Sfântului* Mihail, în care sângele arde şi purifică:

„Iubito-mbogăţeşte-ţi cântăreţul,
mută-mi cu mâna ta în suflet lacul,
şi ce mai vezi, văpaia şi îngheţul,
dumbrava, cerbii, trestia şi veacul.
Cum stăm în faţa toamnei, muţi,
sporeşte-mi inima c-o ardere, c-un gând.
Solar e tâlcul ce tu ştii oricând
atâtor lucruri să-mprumuţi.

O, lumea, dacă nu-i o amăgire,
ne este un senin veşmânt.
Că eşti cuvânt, că eşti pământ,
nu te dezbraci de ea nicicând..
O, lumea e albastră haină,
în care ne cuprindem, strânşi în taină,
ca vara sângelui să nu se piardă,
ca vraja basmului mereu să ardă.“
(Vara Sfântului Mihai)

Credem că imaginaţia folclorică se reintegrează şi se corelează acum unui adevăr suprem. Tot acum, universurile filosofice, antropologice, de teoretician ale poetului oarecum *„rece“* intră într-o nouă circulaţie a percepţiilor, spirituală, guvernată nu de construcţia ideii, ci de freamătul sunetelor ce acţionează continuu şi irezistibil, straniu şi paradoxal, în raport cu experienţa anterioară, cristalizată în limbajul poetic din 1919.

Iniţial, ordinea şi simetria erau clare, limba era organul raţiunii în metaforele plasticizante, ritmul delimitând speciile literare în profunzime. Evoluţia poetică de după 1943 rafinează sentimentele, creează un alt prototip, în opoziţie cu destinul propriu, oarecum didactic şi iluminist din prima parte a operei sale. Forţele fantastice nu sunt doar spuse, ci sunt o parte din sunetele care ţâşnesc, tragic şi profund, vibrat, în mistica poezie *Noapte la mare*:

„Murmură dor de pereche.
Patima cere răspuns.

Scanned with OKEN Scanner

Ah, mineralul în toate
geme adânc şi ascuns.
Sarea şi osul din mine
caută sare şi var.
Foamea în mare răspunde,
creşte cu fluxul amar.

Margine-mi este argila,
lege de-asemenea ea.
Sunt doar metalul în febră,
magmă terestră, nu stea.

Capăt al osiei lumii!
Rogu-te, nu osândi!
Vine cândva şi odihna
ce ispăşire va fi!

Vine cândva şi odihna
ce ispăşire va fi
anilor, aprigei sete,
febrei de noapte şi zi.“

Rafinamentul extrem exclude, în conversaţia interioară, orice numire. „*Capătul osiei lumii*“ răsună în interior, sufocant, într-un fel de menghină pe care eul poetic o scrutează caustic: „Vine *cândva şi odihna*“. Apare o direcţie care a format un gol în rătăcirile de afară, călătoriile de explorator fără însoţitor, un gol ce izolează lăuntric, pasionat şi enigmatic, un deşert de cenuşă cu trăsături ce răspund arderii expresioniste, teatrale, din poezia de tinereţe, *Noi şi pământul*. Credem că ruptura cu exteriorul este atât de puternică, încât interesul particular apare lansat spiritual spre lupta şi câmpul de bătaie al unei alte *erotica biblion*. Sensul originar al Afroditei se definitivează ca o forţă trupească. Spre sfârşitul existenţei, psihicul poetului pendulează între *Eros*, ca semn patetic al dorinţei, şi *Agapé*, ca semn al comunicării cu sinele interior, transmis prin scris, cu lumea exterioară, într-un mecanism ciclic, întrucât primii lectori posibili sunt cel al dorinţei, Eros şi, apoi, cel al iubirii divine, *Agapé*.

Apariţia interdicţiilor exterioare a atras un proces al purificării printr-o spirală miraculoasă, orientată către o verticalitate soteriologică, întrucât femeia, obiect de plăcere, de închidere şi de voluptate a profanării, înseamnă, în alt context, o înglobare a erotismului, drept un instrument de trans-ducere către *analogonul* divin, *„capăt al osiei lumii“*. Întrucât este vorba de o depăşire a erotismului epidermic, intrare sub

Scanned with OKEN Scanner

semnul *osului* şi *varului*, opoziţia sex-socialitate îşi pierde rostul; individul, aflându-se restrâns la eul egotic, cantonează în *bios*, dorinţa fizică de *celălalt* reprezentând un pseudo-obstacol către spiritualitatea oferită de *„capătul osiei lumii"*.

Interioară, sexualitatea refuză legea morală, *osânda*, întrucât se poate raporta negativ: *„nu osândi!"* şi devine tributară nu unei *ars amandi*, cât unei proiecţii interioare.

Noaptea la mare înseamnă o intrare în atemporalitate, *celălalt*, puternic încărcat erotic, îşi ţese trama în *noapte*, în *fluxul amar*, dar poate fi înfruntat prin tradiţie şi prin situarea eului liric într-un etern prezent pe care-l poţi nega în răzvrătire. Poetul propune un gest dublu negator faţă de moralitatea exacerbată anterior şi faţă de normele contemporane, întrucât îşi asumă, destructiv, *catabasa* şi refuză o *anabasis* impersonală. Interesant este că, în *Noapte la mare*, eul liric se propune pe sine drept centru absolut al timpului faţă de virtualul opus ascendent al *capătului osiei*. Eul liric este conştient că rămâne acelaşi, întrucât aparţine unei societăţi, dar a devenit interior *Altul* pentru că se defineşte printr-o raportare negativă, ca abatere faţă de sine şi faţă de scenariul mistic *anabasis* acceptat până acum.

În textele sale din 1936 despre spiritualitatea românească şi despre spaţiul mioritic, Lucian Blaga comenta suficient de ambiguu Fiinţa Supremă sub semnul lui *Deus otiosus*. Acum, *noaptea* şi *capătul osiei lumii* sunt oglinzi duble ale *mării*, care dezvăluie eului raporturi ascunse, eul refuzând Divinitatea, refuzând societatea, pentru a se cunoaşte pe sine, prin împlinire, în act, împotriva tihnei. În relaţia cu Marele Absent, într-un fel zeul adorat, eul poetic îşi asumă povara blestemului, a păcatului, amprenta lacrimei şi a mersului de-a pururi spre *„soare apune"*. Calea dreaptă, instituţionalizată de tradiţie, apare încremenită, de aceea ea este spartă, refuzată raţional, într-un discurs liric cu dublă mişcare, de coborâre într-un spaţiu unde teroarea este furnizată de tragismul rupturii faţă de legile *osânditoare* şi în relaţia cu *Alteritatea* feminină, liantul fiind bine ascuns sub plăcerea unei atracţii magnetice primordiale, asigurând o mişcare perfectă, în opoziţie cu fericirea perfectă, *ataraxia*, absenţa durerii[5]. În jocul cu sine, discursul eului apare susţinut

[5] Senzualitatea voluptuoasă din acest text refuză oximoronicul eminescian din *Oda (în metru antic)*:

„Când deodată tu răsărişi în cale-mi,
Suferinţă tu, dureros de dulce...

Scanned with OKEN Scanner

de cantitatea de energie pasională, de nevoia de apel, dar mai ales de conştiinţa apartenenţei la o epocă de închidere (*cloîture*). Până la *Noapte la mare*, poetul a fost în închisoarea moralei, acum o forţează, sparge lacătele, reconstruindu-se pe sine într-un spaţiu de joc al propriei deveniri către moarte.

Simbolul căutării din prima parte a textelor ţinea de *iscodire* şi, mai ales, de ideea *de somn* şi suferinţă ale *Altora*. În drumul asumat acum, formele trecătoare ale feminităţii sunt doar semne ale chinului şi suspinului ţâşnit din *„jar"*, *„viscol de căldură"*, *„fierbinte nea"*. Chiar dacă unele texte par definiţii:

„A cunoaşte. A iubi.
Înc-odată, iar şi iară,
a cunoaşte-nseamnă iarnă,
a iubi e primăvară."
(*Primăvară*),

vraja erotizată a cosmosului invită, în lirică, la apropierea dintre *amurg* şi fata frumoasă:

„O fată frumoasă e
o închipuire ca fumul,
de ale cărei tălpi, când umblă,
s-ar atârna ţărna şi drumul."
(*Catrenele fetei frumoase*, VII)

Legătura dintre cele două obiecte poetice, *amurgul* şi fata, e *fumul*, topos *al arderii* şi al distrugerii:

Pân-în fund băui voluptatea morţii
Ne-ndurătoare."

plăcerea nu mai este *„dureros de dulce"*, ci este pozitivă, distructivă faţă de ceea ce în sine era distrus de istoria reală şi de aceea biologică. Lauda instinctului nu mai este aici prin determinaţie răzvrătită:

„Veniţi lângă mine, tovarăşi! E toamnă,
se coace
pelinul în boabe de struguri
şi-n guşe de viperi veninul."
(*Veniţi după mine tovarăşi!*)

şi antropocentrismul a dispărut, precum şi rigorismul, întrucât se poate presupune că omului îi este propriu nu instinctul moralei, ci jocul erotic, prin excelenţă, actul sexual presupunînd, *în amurg*, exact măsura în care se naşte voluptatea solitară, a consumării plăcerii.

Scanned with OKEN Scanner

„Rareori, numai, sfârşitul nu e cenuşă.
Cât e întinsul şi-naltul luminii,
Dumnezeu singur arde suav câteodată prin tufe
fără de-a mistui. El cruţă şi mângâie spinii.
Altfel noi ardem, iubito. Altfel ne este ardoarea.
Cât e întinsul, cât e înaltul,
noi ardem şi nu ne iertăm,
noi ardem, ah, cu cruzime-n văpăi
mistuindu-ne unul pe altul."
(*Cântecul focului*),

în ambele, jocul umbrelor şi al timpului fiind oferit de *fum* şi de calitatea magnetică a instinctului:

„Vino să şedem subt pom.
Deasupra-i încă veac ceresc.
În vântul adevărului,
în marea umbră-a mărului,
vreau părul să ţi-l despletesc
să fluture ca-n vis
către hotarul pământesc."
(*Glas în paradis*)

Tot ceea ce părea bucolic, serafic, devine o ipoteză iniţiatică a pasului dinaintea prăpastiei, chemarea abisului, a timpului, fiind relaţia cu drumul posibil spre *moarte, somn, tăcere*, cristalizarea devenirii şi a tâlcului imposibil de numit, al destrucţiei:

„Din veac, în slujbă viermii sînt.
Sub glie-i văd lucrând, lucrând.
Intra-voi iar, sub veghea lor,
în ciclul elementelor."
(*Glas de seară*)

În tema *amurgului* trebuie introduse nu numai *ispăşirea, setea, patima*, ci, mai ales, asumarea unei conştiinţe interne, altfel decât aceea mitic-compensatorie din *Lauda somnului.*

Spre sfârşit, odată cu pasul fatal, semnele sunt des-făcute, distruse, natura înstrăinată nu mai capătă, ca în tinereţe, o aură de mister, ci, dimpotrivă, se însumează, prin *punte*, ca obiect poetic:

„Iată-amurguri, iată stele.
Pe măsură ce le văd
lucrurile-s ale mele.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrurile-s ale mele.
Sunt stăpân al lor şi domn.
Pierd o lume când adorm.

Când trec punţile de somn
îmi rămâne numai visul
şi abisul, şi abisul."
(*Cântec înainte de-a adormi*)

În *imaginarul* din poezia lui Lucian Blaga desfăşurată în cuplul metaforic al *amurgului*, numit de el *zodia Cumpenei*, într-o replică la *Odă (în metru antic)*, drumul parcurs prin spaţiul uranic al astrului zilei, simbol al poetului, devine un alt drum, descoperind obsesivele orizonturi *catabasice*, ascunse în interior, în culorile *amurgului* ce presupune *scrum* şi *moarte*:

„Te văd Dumnezeule – plumb, scrum şi nor –
odată venind peste mine prin uşă,
din muntele cerului, cutropitor.

Scăpa-voi doar până în poartă. Apoi
muşca-voi, în Tine, a lumii cenuşă.
Tiparul în Tine păstra-mi-l-voi."
(*Câinele din Pompei*)

În *vîrsta de fier*, lumina interioară nu mai poate fi numită, ea este născocită prin sunete, într-o poezie iniţiatică, unde roiul morţii lucrează peste oameni:

„Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvânt –
şi, fără de-amintire
şi ca de subt pământ,
s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumseţea şi cu moartea
lucrează peste noi."
(*Ulise*)

O forţă nouă a intrat în istoria creaţiei poetice a lui Blaga. Totul este modificat şi schimbat, fantezia poetică aparţine aceluiaşi om, dar s-a impus – opoziţia socială – cristalizarea unui sentiment personal al dispariţiei, profund, dramatic. Creaţia literară presupune un nou limbaj, cu o expresie ce refuză didacticismul şi verosimilitatea, întrucât trimite

Scanned with OKEN Scanner

mereu în profunzimi, într-un timp sufocant al *apusului*, transformat considerabil, scrutând temeinic golurile, vidul, interesul lăuntric apărând brusc, dintr-o pustie jefuită de veneraţie, de profeţi, de judecăţi.

Important este trupul ce curând se va destrăma şi, în faţa foamei de celălalt, sufletul lansează *o punte de cuvinte*, urmărind, magic, *un pod în amurg*, îndrăzneţ, sigur sprijinit doar pe un singur picior, capătul ultim însemnând nu salvarea, ci dispariţia. Capacitatea omului Lucian Blaga de a trăi într-o lume feminină, marcată de mamă şi de soră, apoi de soţie şi de iubită se desfăşoară acum cu o singură compensaţie: sonurile ce refuză, practic, orice judecată şi orice odihnă, întrucît acum nu mai există, în ficţiune, principii morale şi reguli, în afara acelora de ritmare şi de rimare.

În prima etapă, *amurgul* şi amarul erau clamate tovarăşilor, în gesturi măreţe, descriptive, exterioare, teatrale:

„Din vârf de munţi amurgul suflă
cu buze roşii/ în spuza unor nori
şi-aţâţă/ jeraticul ascuns
sub vălul lor subţire de cenuşă."
(*Amurg de toamnă*)

De data aceasta, vraja morţii a reuşit să acopere cuvintele mamei şi singurul mod de comportament al omului, *„fiul lor bătrân"*, rămâne refuzul legilor ce te cheamă în sus:

„Fosforul şi apa, cărbunele, galbenul sulf
de subt scoarţă în lamură dau.
Stihiile, ele mai cred în obşteasca poruncă.
Eu trepte în sus – nu reiau."
(*Ecce tempus*)

Lucian Blaga şi-a asumat dreptul de a fi un perdant, de a păstra din drumuri metafizica peregrinării prin cimitir şi de a şti că

„Mai uşoară ca viaţa
e cenuşa, e cenuşa."
(*Greeruşa*)

Încercăm să sugerăm că limbajul şi grupajele motivelor obsedante aranjează potenţial funcţia poeziei de maturitate către o formulă alchimică, vizibilă în căutarea existenţială a macrocosmosului, în mişcările trupului, sufletului şi spiritului, mişcări care, în totalitate, tind către o

Scanned with OKEN Scanner

estetică ce modelează evantaiul poeziei către o proiecţie a dimensiunilor interioare. Despărţirea de poezia anterioară se vede în căutarea esenţelor şi nu a predispoziţiilor de clamare, celălalt este recunoscut în alteritatea sa, într-o cale a devenirii interioare, comunicarea fiind subiectivă, ca opţiune de înţelegere a sufletului ce tinde spe spirit. Bilanţul tuturor premizelor clare alchimice[6] se vădeşte în limbajul frământat,

[6] Alchimia, ştiinţă veche a transmutării metalelor, nu este o căutare în plan real, ci o transformare imaginară ce încearcă să descopere un elixir perfect pentru epurarea sufletului. Din metalele nepreţioase, echivalente cu dorinţele, pasiunile pământeşti, cu ajutorul pietrei filosofale, omul preface sufletul, atingând spiritul, plumbul, cenuşa devin aur, întrucât individul descoperă adevărul, frumosul şi binele, atingând, astfel, Marea operă în interiorul său. Această cale a absolutului se petrece prin reintegrarea omului în demnitatea sa primordială, prin iluminare, prin descoperirea unei Pietre filosofale, cunoaşterea perfectă, după asceză. Alchimistul regenerează cosmosul în interior, presupunând mereu răbdare. Literatura alchimică este secretă şi noi cunoaştem numai imaginile simbolice, expuse în diferite faze, cum, de exemplu, apare în aranjarea celor 22 de arcane ale tarotului, care ajută la descoperiea focului creator, soarelui interior, printr-o iluminare ce adună contrariile, simpatia cu antipatia, binele cu răul, prăbuşirea cu refacerea, bărbatul şi femeia.

Această simbolică alchimică presupune o îmbinare a sărurilor de sulf şi *mercur*, aceste principii având ca simbol *sarea*, *alambicul*, *mercurul*, *fierul*. *Aurul* este *Soarele*. Astfel, simbolul *acvilei* trimite la *aur*, animalele de aceeaşi specie şi sex diferit sunt *sulful* şi *mercurul*, care se transformă *în oul* filosofic, *camera-alambic* printr-o conjuncţie, *hierogamă* între *sulf şi mercur*. *Copacul* reprezintă marele *magistru*, când are sori, iar când are *luni*, piatra *filosofală*. *Coroana* sa trimite către perfecţiune, iar *dragonul*, *şarpele* sugerează elementul *foc* în luptă cu putrefacţia.

Florile trimiteau la culorile *marii opere*, transformate din materia primă, pasărea spre cer însemna volatilizare, spre pământ, condensare, elementul foc fiind reprezentat prin simboluri cum este *salamandra*, elementul *Soare* sugerează *aurul*, preparat pentru *marea operă*.

Ştiinţă secretă, alchimia are ca patron divin pe Hermes Trismegistul, iar dualismul sexual masculin şi feminin ţine de *relaţia activ-pasiv, suflet-corp, foc-apă, sulf-mercur, aur-argint, Soare-Lună*.

În cartea despre psihologie şi alchimie, Carl Gustav Jung a analizat alchimia în vedenii şi în vise, a trimis la origini orientale şi greceşti, din China, India, Egipt, Caldeea, Iran, din izvoare ebraice şi greceşti (Hermes, Isis, Keops, Alexandru, Platon, Aristotel, Thales, Heraclit, Zoroastru, Pitagora, Moise). S-a ajuns la gnoze păgâne şi creştine, alchimia însemnând o certitudine a oglinzii interioare, a creaţiei. Alchimiştii din Alexandria (secolele al III-lea şi al V-lea) îmbină elemente creştine, iudaice şi păgâne şi încearcă să preschimbe metalele în aur (*crysopoeia*) sau argint (*argiropoeia*) pentru a descoperi piatra filosofală şi fericirea perfectă în sânul Divinităţii. În secolul al VI-lea, bizantinii au preluat alchimia de la greci, iar în secolul al XI-lea, Mihai Psellos vrea să facă din alchimie o artă pozitivă şi raţională. În creştinism înseamnă o iniţiere în secretele cosmosului, ale luptei dintre bine şi rău, alchimiştii existând în secolul al XV-lea în toată Europa: Sfântul Albert cel Mare, Roger Bacon, Arnauld Villeneuve, Guillaume de Lorris, Jean de Meung, Dante, Nicolas Flamel. Numim doar câţiva reprezentanţi, cunoscători ai Cabalei, Marsilio Ficino, Nicolaus Cusanus, Pico de la Mirandola, Paracelsus. Paracelsus era medic iatromant, credea într-o distincţie între *macrocosmos*, univers, şi *microcosmos*, om, viaţa omului fiind inseparabilă de mercurul-corp, sulful-suflet şi starea-spirit, unele elemente fiind vizibile, divine şi angelice. În seolul al XVII-lea, s-a dezvoltat frăţia *rose-croix*, care l-a influenţat pe Jacob Boehme, declinul istoric a început la sfârşitul secolului al XVII-lea (Newton, Boyle, Leibnitz). Acesta din urmă sugerează că fiecare fiinţă are în sine un principiu individual de organizare. Alchimia arabă stă la baza alchimiei europene, toate pornind de la o lucrare din secolul al XII-lea atribuită lui Hermes şi numită *Tabula de smarald*. Spicuim câteva dintre legile enunţate:

„E adevărat, fără minciună, cert şi foarte real. Ceea ce se află jos e la fel cu ceea ce se află sus, iar ceeea ce se află sus, e la fel cu ceea ce se află jos, pentru a îndeplini miracolele unui singur lucru.

Scanned with OKEN Scanner

Şi aşa cum toate lucrurile au venit şi vin din Unul, tot aşa aceste lucruri s-au născut din acest lucru unic, prin adaptare.

Soarele este tatăl, Luna este mama, vântul l-a purtat în pântec, Pământul este doica; Thelemul (thelesma, *voinţa*) *întregii lumi se află aici.*

Puterea este fără de margini pe pământ.

Vei despărţi Pământul de Foc, subtilul de dens, încetişor, cu mare îndemânare.

El urcă de la Pământ la Cer şi coboară din nou imediat pe Pământ, şi adună puterea lucrurilor superioare şi inferioare. Vei afla astfel toată gloria lumii şi de aceea orice întunecime se va îndepărta de tine."

Alchimiştii creează o filosofie misterioasă, asamblată în secolul al XVI-lea de către Paracelsus şi în secolul al XX-lea de Fludd, sugerând că Dumnezeu nu este independent de lume, tinde să se confunde cu ea (*natura naturans*), în orice există o parte din Divinitate, istoria lumii este istoria lui Dumnezeu, fără Creaţie Dumnezeu ar fi fost o simplă posibilitate nediferenţiată, unitatea cosmică ni se arată sub forme infinit variate, simbolul ei fiind piatra filosofală, moartea nu este decât disocierea fiinţelor şi reîntoarcerea lor în trupul mamei lor, totul este populat cu îngeri, salamandre, spirite ale focului, silfi, genii ale aerului, ondinei, spirite ale apelor, gnomi, puterile terestre ale cavernelor. În centrul cosmosului stă Soarele, sufletul lumii, lumina formând, prin coagulare, corpuri şi materiale, Dumnezeu, hermafrodit, având un principiu activ, Soarele, unul pasiv, Pământul şi Luna, din care rezultă lumea. Arhetipul este Dumnezeu, macrocosmosul, natura, microcosmosul, omul, universul şi omul se află în decădere, întrucât păcatul originar a presupus un divorţ între suflet şi trup, omul se poate mântui prin iluminare mistică, cu ajutorul operei artistice, refăcând, în vasul închis al creaţiei, marea operă. Procesul de creaţie ţine de faptul că focul fecundează materia, se trece de la putere la act, suprema unitate cosmică, nediferenţiată, a haosului, se recreează în unitatea operei de artă, ca în simbolul şarpelui muşcându-şi coada, Ouroboros. Acesta sugerează nu doar evoluţia şi mişcarea fără sfârşit, dar şi renaşterea, datorită elementului foc, legat de cel invizibil, aerul, cu ajutorul elementului eter, chintesenţă, de ceea ce este vizibil, sulful. Pământul şi focul, ocult şi subtil, se întâlneşte cu apa vizibilă şi lichidă şi cu aerul ocult şi gazos.

Am făcut această lungă incursiune în legile alchimiei, reamintind relaţia dintre aur, soare, perfecţiune, care apare întârziată de *fier, aramă, plumb, staniu, mercur, argint, aur* din nou, căci *marea operă* presupune că materia primă, animală, vegetală sau minerală, închisă în oul filosofic, prin ardere, tinde către marea operă. Cromatic, culoarea neagră trimite la *putrefacţie, cadavru, schelet, corp, nigredo*, cea albă, *albedo*, având ca simbol lebăda, duce la unirea contrariilor şi tinde spre culorile curcubeului, iar cea roşie, *rubedo* după *albedo*, reprezentată prin phoenix şi pelican, duce la aflarea *operei magna*, un înţeles tainic, aplicat psihismului, prin căutarea aurului, după o fază de putrefacţie urmând faze iniţiatice, care duc la contopirea, prin extaz, între trup, suflet şi spirit. Iniţiatul devine un salvator, prin propria lui moarte. Această lungă încheiere trimite, în realitate, către imaginea din operele ultime ale lui Lucian Blaga, prinse în atenorul alchimic, vasul în care poetul transformă creaţia anterioară, prin intermediul durerii, al distrugerii. Titlurile volumelor: *Vârsta de fier, Corăbii cu cenuşă, Cântecul focului, Ce aude unicornul*, anunţate de poet, precum şi titlul *Mirabila sămânţă* sugerează etapele de trecere spre autentica formare a substanţei alchimice, *sarea şi osul*, din *Noaptea la mare*, titlurile creează, în profunzime, o mişcare ciclică către *apusul-renaştere*:

„*Încă un an, o zi, un ceas –*
şi drumuri toate s-au retras
de sub picioare, de sub pas.
Încă un an şi-un vis şi-un somn –
Şi-oi fi pe sub pământuri domn
Al oaselor ce drepte dor.
(*De profundis*)

În vraja alchimică, *soarele* şi *luna* se întâlnesc în moarte.

„*S-a întors risipitorul.*
(Îl auzi, din moarte, mumă?)
A sosit şi pleacă iarăşi.
Umblă-n brumă ca pe lună."
(*Balada fiului pierdut*)

Scanned with OKEN Scanner

sistematizat în încărcătura poetică simplă, în expresia *baladescă*, în principiul dialogic intern, creator nu *pentru sine*, ca în prima perioadă, ci *în sine*, ca în ultima perioadă. Cunoaşterea negativă funciară, apofatică, din prima perioadă, depăşeşte registrul unui subiectivism individual

---

căci autentica înţelepciune a sufletului, Mercur, este de a tinde spre altă etapă iniţiatică:

„Sufletul s-apleacă soartei,
jalea-l bate, nu-l destramă."
(*Sufletul s-apleacă soartei*)

Imaginea *cenuşii* şi chemarea adresată spiritului sugerează o adevărată viaţă, aceea care apare după moartea trupului:

„Sunt ca o moară lângă râu.
Obişnuitu-s-a gândul
să doarmă în mine
vârste de-a rândul.

Sunt ca o moară lângă râu,
la poalele grindului.
Roţile mele bat
în undele timpului.

Sufletul meu
se va trezi cândva,
când pietrele mele
n-or mai umbla."
(*Moara*)

Arderea supremă reprezintă cântecul suprem către lumină:

„Dacă lumina ar cânta
vărsându-şi puzderia,
noi am vedea cum cântecul
consumă materia."
(*Suprema ardere*)

De altfel, imaginea şarpelui *Ouroboros*, din *Cântecul obârşiei*:

„La obârşie, la izvor
nici o apă nu se-ntoarce,
decât sub chip de nor.
La obârşie, la izvor
nici un drum nu se întoarce
decât în chip de dor.
O, drum şi ape, nor şi dor,
ce voi fi, când m-oi întoarce
la obârşie, la izvor?
Fi-voi dor atuncea? Fi-voi nor?"

şi aceea a focului din răsărit se adună într-o apoteoză a *operei magna*:

„Răsăritul e-atât de bogat în poveşti şi-n lumină
că-n orele ce se ridică
rămânem prea jos totdeauna, când vrem să-l slăvim.
Apusul de-asemeni îl ştim. Acolo e orga popoarelor
ce-o ascultăm uneori, vag adusă prin nori."
(*Apoteoză*)

Scanned with OKEN Scanner

şi se axează pe o trăire estetică intensă, ce dislocă demonstraţiile şi artefactele, declamate iniţial, spre o performanţă ce construieşte, proiectiv, un orizont al necesarei renaşteri. Lumea trecătoare, echilibrată, a intrat într-un abis şi suprimarea din prima parte ne arată că celălalt tărâm articulează organizat o relaţie tragică în acceptarea conştiinţei limitei. Ceea ce a spus în 1921 în *Cultură şi conştiinţă*, poate fi reîntâlnit în structura arhetipală imaginativă din poetica tragică a poeziei de senectute. Incantaţia baladescă a rămas, dar conflictul este nu între Paradis şi lumea lui Hades, între cer şi pământ, ci între simbolismul emotiv al tinereţii şi semnificaţia conceptului de renaştere alchimică de la maturitate. Limba, ca sistem de semne, introduce şi o adresare semantică, prin obiectul amurgului, şi sintactică, prin opunerea limbajului faţă de propria structură anterioară. Semnificaţia limbajului poetic, pus sub semnul damnării, sugerează, aici, un domeniu nou, în care semnul trimite nu spre oameni, nu spre alte semne sau spre reflectarea realului, ci spre lumea ascunsă a eului. Utilizarea metaforei ermetice, de tip revelatoriu, demonstrează că, odată aflată doctrina secretă, textul însuşi devine un microcosm magic, ajutând la străbaterea revelaţiei, la descoperirea fericirii perfecte, în ordinea simbolică secretă, în capacitatea de a precepe că regnul animal, vegetal şi mineral, prin foc, se apropie de perfecţiune:

„Fosforul şi apa, cărbunele, galbenul sulf
de subt scoarţă în lamură dau.
Stihiile, ele mai cred în obştească poruncă.
Eu trepte în sus – nu reiau.“
(*Ecce tempus*)

Filosofia apofatică acoperă, prin *via negativa*, relaţia cu celelalte creaţii, cu noua viziune a călătoriei spre moarte şi cu prestigiul iniţierii.

Cimitirul roman sugerează că există un singur drum, în muta natură, un *iter perfectionis*, care ne arată că, după străbaterea apei, animalul esoteric, şarpele, ne ajută să ajungem la liman, pentru a cunoaşte spaţiul închis:

„Se-ntinde marea clară
pe-un prund de oseminte.
Nu-i nimenea cu prora
s-o spargă, s-o frământe.
Doar şerpii taie apa
Spre-un ţărm ghicit în zare,

Scanned with OKEN Scanner

trecând peste adâncuri
Ca semne de-ntrebare.“
(*Ulise*)

Textul muzical, esoterismul, subliniază că naşterea cuvântului e urmată şi de moartea lui, iar personajul imaginar, mască a eului poetic, Heraclit, Ulise, Euridike, Giordano Bruno, Sfântul Gheorghe, Runa, stă sub semnul întoarcerii fiului pierdut, după moarte, după dezmembrarea trupului, după venerarea apusului în lumea iniţiatică a poeziei. Ritmul baladesc palpită în facerile din stihurile argheziene, imaginarul se fixează asupra lucrurilor pe care le vede şi semn, şi obiect, unde se poate coace făptura umană, cea care piere în faţa „soarelui alchimic“:

„Ciulindu-şi urechile
prinde străvechile
rotiri, sus, de tulbure
foc şi de murmure.

Şi-aude, subt naltele,
unele, altele:
erele, sferele.“
(*Cerbul cu stea în frunte*)

Ajuns în ciclul din *Cântecul focului*, în lumea Operei Magna, poetul acceptă tâlcul solar:

„Solar e tâlcul ce tu ştii oricând
atâtor lucruri să-mprumuţi.“
(*Vara Sfântului Mihai*)

Din punct de vedere alchimic, el ştie că lucrurile iscodesc, află secretele, dar abia după parcurgerea etapelor *nigredo*, *albedo* se poate ajunge spre *rubedo*, „arderea“:

„Ne sunt acoperite viaţa şi patima.
Lucrurile însă, ele ne ştiu. Ia aminte:
drumul nu ştie secretele ţinte,
vântul cunoaşte cât de sărată e lacrima.

Prin suferinţi, dintr-un loc într-altul, prin arderi
ne purtăm îndoielnică firea.“
(*Atotştiutoarele*)

Viaţa spirituală se împlineşte o dată cu intrarea în sublimul foc, de care poetul este conştient, foc pe care l-a parcurs la apusul solar, să se

Scanned with OKEN Scanner

deschidă după etapa *albedo*, a nunții magice, spre etapa *rubedo*, a arderii:

„În ceasul acela înalt, de-alchimie cerească,
silirăm luna - şi alte vreo câteva astre,
în jurul inimilor noastre
să se-nvârtească."
(*Legenda noastră*)

Poetul ştie că iubirea este singurul triumf al vieții în fața noastră şi că elementele esențiale: apa, aerul, focul şi pământul se reîntâlnesc în arderea din văpaia dragostei:

„Rareori, numai, sfârşitul nu e cenuşă.
Cât e întinsul şi-naltul luminii,
Dumnezeu singur arde suav câteodată prin tufe
fără de-a mistui. El cruță şi mângâie spinii.
Astfel noi ardem, iubito. Altfel ne este ardoarea."
(*Cântecul focului*)

Atributele spațialității şi ale duratei se întind aici pentru a transfera adâncimile din decantata cenuşă într-un pas spre crearea marii prezențe a Operei Magna. Alchimia înseamnă transformare, trecere, poezia de maturitate a lui Lucian Blaga este conştientă de deschiderea spre viață şi spre moarte, prin metamorfoză, prin trecere, prin înțelegerea tâlcului perpetuu al distrugerii, al unirii dintre *vir* şi *femina* şi al obsedantei exaltări oferite de arderea aurie spre destinul împlinit al morții.

BIBLIOGRAFIE

Opera lui Lucian Blaga, anterioară epocii studiate:

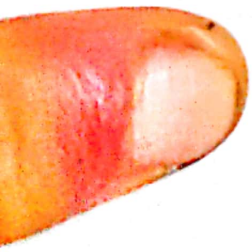
Poemele luminii, 1919
Pietre pentru templul meu, 1919
Paşii profetului, 1921
Zamolxe, 1921
Cultură şi cunoştință (teza de doctorat, 1922)
Tulburarea apelor, 1923
Filosofia stilului, 1924
În marea trecere, 1924
Daria, 1925
Fapta, 1925
Înviere, 1925
Feţele unui veac, 1925
Fenomenul originar, 1925
Ferestre colorate, 1926
Meşterul Manole, 1927
Lauda somnului, 1929
Daimonion, 1930
Cruciada copiilor, 1930
Trilogia cunoaşterii, 1931-1934
La cumpăna apelor, 1933

Scanned with OKEN Scanner

Avram Iancu, 1934
Trilogia culturii, 1935-1937
La curţile dorului, 1938
Trilogia valorilor, 1939-1943
Nebănuitele trepte, 1943
Arca lui Noe, 1944
Discobolul, 1945

Opera studiată:

Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1965.
Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, Editura Cartea Românească. Bucureşti, 1990.
Lucian Blaga, *Poezii*, ediţie îngrijită, revăzută şi adăugită de George Ivaşcu, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.



Scanned with OKEN Scanner

Apusul şi noaptea: Tudor Arghezi

La originea îndepărtată a poeziei lui Tudor Arghezi iradiază, de fapt, nu atât poezia modernă, cât ostentaţia, mişcarea şi decorul unei scheme a poeziei orale cu valoare practică, *descântecul.*

Structură magică tradiţională, *descântecul* demonstrează o formă complexă de cultură cu o deschidere spre înţelegerea metafizică a lumii; omul, creator al ansamblului ritual, se situează permanent în centrul universului, plasând subiectul uman înlăuntrul structurii magice, pentru a intra în relaţie reciprocă cu forţa *Celuilalt.* Această voinţă de a reface lumea, axată pe intuiţia că fiinţa se poate proiecta pe dimensiunea cosmică în spaţiu şi timp cu ajutorul cuvântului, se impune drept soluţie nu doar pentru viaţa obişnuită, pentru experienţa omului, ci şi ca expresie culturală complexă, vizibilă la poeţii ce reapropie textul lor *de rugăciune* sau caută în fiinţa cuvintelor gândirea magică, arhaică. Ca şi *în rugăciune,* destinatarul textului rămâne în primul rând Fiinţa Supranaturală, cu toate că *beneficiarul-pacient* ascultă textul liric şi suportă consecinţele benefice ale ritualului. În poezie lipsesc alte părţi ale ritualului, spaţiul şi timpul sacralizat, gestica şi credinţa interioară, cu toate că şi acestea sunt sugerate prin *coincidentia oppositorum* în textul profan.

Modelul imaginar *al descântecului* cu două Fiinţe supranaturale, binar contrastante, s-a dovedit deosebit de apropiat nu doar de mentalitatea arhaică, ci şi de aceea modernă, prin jocul contrariilor, reechilibrându-se solidaritatea eului cu ordinea cosmică.

Sunt şi în prima perioadă de creaţie multe texte prin care se străvede imaginarul din *descântece*[1], viziunea dominantă o reprezintă aceea a

---

[1] Să amintim ***un descântec*** *de soare sec,* ***un descântec*** *de insolaţie,* prin care ***descântătoarea*** utilizând nouă pietre stropite cu apă şi puse pe capul bolnavului, rezolvă suferinţa. Se poate observa aici un procedeu pe care îl va derula Tudor Arghezi în opera sa: o structură narativă, imperativă şi enumerativă, precum şi elementul dialogic şi oximoronic, vizibil în încifrarea specifică imprecaţiilor din textele folclorice:

„Pleacă Ion
Pe cale,
Pe cărare
Se-ntâlni

bolii, manifestare a principiului negativ asupra fiinţelor sacre, prejudiciate fizic şi psihic, imaginea de invocaţie şi de descriere a traseului prin care *pacientul-beneficiar* s-a întâlnit cu metamorfoza, fiind marcată de expresivitatea sonurilor vrăjite, sugerate de rime specifice şi de ritm de cântec:

„Fata noastră e bolnavă,
Fata mea şi-a dorului.
În vârful piciorului
A-nţepat-o cu otravă
Spinul prins de crini şi laur.
Fată, nu ţi-am spus să pui
Ghetele cu bot de aur,
Şesu-n turn să ţi-l încui,
Să-ţi farmeci cărările,
Să te joci de-a Duhul Sfânt
Şi numai cu zările
Să te reazimi de pământ?
Nu ţi-am spus eu, la călcâi,
Să pui floare de sulfină
Şi, ca steaua, să mângâi
Ghimpii, spinii cu lumină?
Să fii floarea ce-şi desparte

Cu soarele săc
În cale.
Tu, soare săc,
Tu, soare, din răsărit de soare,
Soare di la prânz,
Soare di la amiaz',
Soare di la chindie,
Soare din apus de soare,
Nu fulgera,
Nu junghia,
Nu cuţâta
Pi la Ion, pin creştetu' capului,
Pin faţa obrajilor,
Pin bolboroşul ochilor.
Tu să te tragi,
Să te duci în pământ,
Să coci,
Să răscoci,
Să-ţi faci
Casă şi masă
Şi leagăn de mătase.
Şi Ion să rămână
Curat, luminat
Ca argintu' strecurat."

Scanned with OKEN Scanner

Frumusețea de țărână
Și sleiește sus, departe,
Viața ei de-o săptămână?
Nu ți-am spus, seara și-n zori
Toate, de câte trei ori?

Fata zace-n pat bolnavă,
Gingașă și somnoroasă,
Ca pe-o tavă
De argint, o chiparoasă.

Căci nu fui de la-nceput
Ca să te fi fost făcut,
Eu, cu degetele mele,
Din luceferi și inele!
Ți-aș fi pus, ca să nu suferi,
Pleoape zmulse de la nuferi,
Ochi câte un bob de rouă,
Licurici în lună nouă.
Sânii, ca doi pui de mierlă,
I-aș fi pus în câte-o perlă.
Și de fiece obraz
Un rubin ori un topaz,
M-aș fi dus să-l văd cum țese
Soarele prin frunze dese,
Cum izbește-n piatră râul
Și s-ascult cum crește grâul,
Cum își pune largul vânt
Aripile pe pământ.
Și din tot acest știut
Ceas cu ceas te-aș fi cusut,
Și drept suflet ți-aș fi pus
Sabie cu vârf în sus.

Dar de stai și te gândești,
Mai bine să fii cum ești,
Să te-nțepi, să te strivești
Prin bucate pământești."
(*Lingoare*)

În confluența contrariilor *viață-moarte, bine-rău, boală-sănătate*, dualismul structural al personalității lui Tudor Arghezi reflectă mereu nevoia de a aduna opușii, născuți din tensiunea generată de coexistența diurnă și nocturnă a sacrului.

Scanned with OKEN Scanner

La nivelul mentalității tradiționale magice românești, sistemul *descântecului* cu valoare psiho-terapeutică s-a păstrat până astăzi. Medierea este susținută de forțe sacre benefice, aparținând sistemului mitic de reprezentări: *Soare, Apă, Lună, Dumnezeu, Maica Domnului.* Constanța malefică este contracarată nu doar de textul pe care îl discutăm, ci relația se stabilește prin intermediul unor gesturi, al unor plante și obiecte magice, formulările stereotipe accentuând trecerea de la starea de conștiință pragmatică spre una imaginară.

Acțiunea malignă *a descântecului* apare vădită la nivelul *blestemului*, acesta se realizează tot prin nivelul de relație în profunzime a cuvântului, existând *blestemul: de tată, de mamă, de frate, de soră, de cumnată, de naşă, de moaşă, de vecin, de fată mare* etc. Această structură poetică magică apare evidențiată într-un lung sistem în poetica lui Tudor Arghezi, care a compus *descântece* și *blesteme*:

„Tu te-ai pierdut din drumul lumii
ca o săgeată fără țintă,
Și frumusețea ta făcută
Pare-a fi fost ca să mă mintă.
Dar fiindcă n-ai putut răpune
Destinul ce-ți pândi făptura
Și n-ai știut a-i scoate-n cale
Și-a-l prăvăli de moarte, ura;

Ridică-ți din pământ urechea,
În ora nopții, când te chem,
Ca să auzi, o! neuitată,
Neiertătorul meu blestem."
(*Psalmul de taină*)

Intermediar în tipologia sistemului folcloric, poetul folosește și *descântecul* și *blestemul*, în forma de *psalm*, specie literară în care preia mentalitatea folclorică și o inserează într-o specie de tip *descântec-cântec-încântec*, cu formă aparent creștină, în realitate fiind o inserare a speciei *descântecului-blestem* sub semnul *psalmului*, utilizând aceeași forță magică a cuvântului arhaic.

În poezia de maturitate de după 1955, poetul introduce texte pe care nu le mai numește *descântec* sau *blestem,* dar versurile „*descălțate*" din *Litanii* și în *psalmii* reluați în stihurile din *Țara piticilor, Colindă de Crăciun, Una sută poeme*; *pisaniile*, *epitafele* și *inscripțiile* din aceleași volume, precum și textele cu titlu interogativ, reprezintă o situare a

Scanned with OKEN Scanner

poetului în aceeaşi formă arhaică a cântecului special, *descântec*. În *Frunze*, reapare un *psalm* replică la alte texte ale sale.

Ceea ce este specific poeziei lui Tudor Arghezi, preluat din *descântec*, rămâne dubla ipostază a forţei sacre, utilizarea procedeului antitezei, acţiunea de prejudiciere şi de refacere a lectorului-beneficiar, ipostazierea antinomică *a hierofaniei* reflectând un mod de aplicare a legii magice a contrastului, *analogon* al modului ambivalent al reprezentării sacre.

Funcţia sacră este valorizată negativ şi pozitiv, întrucât mitul solar are funcţie *hierofanică* (provoacă uimire) şi *cratofanică* (provoacă spaima). Adresarea imperativă şi evidenţierea contrastului implică astrul invocat, ambivalent, devenit în interiorul fiinţei umane o parte simbolică din microcosmos, în final, scenariul prevăzând o reechilibrare a interiorului cu exteriorul.

Omul arhaic a perceput legea variaţiei periodice *solare* şi a prelucrat nu doar antropomorfizarea astrului, ci şi proiecţia simbolică a omului faţă de soarele protector şi răuvoitor simultan. Structura de paralelism opozitiv cu mai mulţi termeni, existenţa unui timp ritual, relaţiile folclorice de ritm variat, de invocaţie şi de blestem simultan, funcţia de exorcizare pe care o are *descântecul* sunt evidente matrice în textul poetic al lui Arghezi. Putem identifica următoarele „semne" şi lua în discuţie următoarele relaţii: repetarea simbolică a unei relaţii cu prototip în lumea reală, concretă, a comunităţii individului; cu prototip în metarealitate; structura de comunicare dintre poet şi receptorul uman; comunicarea dintre poet şi receptorul negativ; funcţia practică, realizată prin comunicarea benefică cu receptorul sacru; scenariul magic orientează funcţionalitatea retorică a *descântecului*, pe care o regăsim în *poeziile-descântec* numite *Psalmi*[2].

2

„Călare-n şes, de-a fuga pe vânt, ca Făt-frumos,
Am străbătut şi codrii, şi ţara-n sus şi-n jos,
Dar ajungând în piscuri, de râpi încrucişate,
Să birui înălţimea văzui că nu se poate.

În strălucirea nopţii, mari stelele şi oarbe,
Chemându-mă-n tărie prăpastia mă soarbe.
Am apucat pe drumul pustiei, cel mai lung,
Şi tot nu pot pe nici o potecă să te-ajung.

Te-am urmărit prin stihuri, cuvinte şi silabe,
Ori pe genunchi şi coate târâş, pe patru labe.
Zărind slugărnicia şi cazna mea umilă
Ai să primeşti flămândul, mi-am zis, măcar de milă.

Scanned with OKEN Scanner

Formula de experienţă a textului-*descântec* şi relaţiile cu ansamblul sincretic din textul operaţional sunt viabile în spaţiul magic al Olteniei şi energia substanţială din gândirea populară, cu aceeaşi eficienţă magică, o vom oberva ca regulă analogică în textele lui Marin Sorescu.

Poezia lui Tudor Arghezi presupune o cunoaştere a categoriilor liricii moderne, întrucât debutul său la „Literatorul" oferă deja un acces neobişnuit la revista lui Macedonski, iar un text din 1904 despre magia lexicală este fascinant şi deconcertant în ceea ce priveşte tensiunea disonantă oferită de cuvintele ce prezintă dezordine, durere, o iniţiere printr-o reţea de tăioasă intelectualitate, o utilizare a modului simplu de expresie orală, pentru a rezolva absurde dureri, violent manifestate în textele anterioare[3].

Încerc de-o viaţă lungă, să stăm un ceas la sfat,
Şi te-ai ascuns de mine de cum m-am arătat.
Oriunde-ţi pipăi pragul, cu şoapta tristei rugi,
Dau numai de belciuge, cu lacăte şi drugi.

Învierşunat de piedici, să le sfărâm îmi vine;
Dar trebuie, -mi dau seama, să-ncep de-abia cu tine."

3

„Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, şi torcând uşure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure."
(*Testament*)

În relaţia cu marile mistere, autorul caută semne existenţiale, precum în *Muntele Măslinilor*, în care vede în Divinitate o alteritate a sufletului:

„Tu, în hotarul marilor mistere,
Eşti ca un semn de-a pururea putere,
Al vieţii noastre cea fără de leac,
Împresuratule de astre!
Sufletul nostru, şubred şi sărac,
Nu ştie de izvor şi roadă."
(*Muntele Măslinilor*)

De altfel, *Psalmii* arghezieni sugerează încrederea în propriul vers şi în cunoaşterea personală, ca iniţiere în marele drum al lumii:

„Stiu că steaua noastră, ageră-n Tărie,
Creşte şi aşteaptă-n scripcă s-o scobor.
Port în mine semnul, ca o chezăşie,
Că am leacul mare-al morţii tuturor."
(*Psalm*)

Elementele reale devin, astfel, modificate, încât mitul însuşi şi metafora obsesivă, rupte de o forţă interioară, se construiesc doar prin unirea contrariilor:

„Eu veneam de sus, tu veneai de jos.
Tu soseai din vieţi, eu veneam din morţi."
(*Morgenstimmung*)

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de poezia lui Lucian Blaga, pusă sub semnul baladei, emblema poeziei argheziene este *descântecul,* o realitate despuiată de ordine spațială, temporală, obiectivă și spirituală, refuzând orientarea normală, diferența dintre frumos și urât, sensibilitatea obișnuită și contemplația, în favoarea unei lirici metamorfice, dincolo de eul personal, într-un fel de poem-semn al inteligenței poetice, izvorâtă din magia sufletului, polifonică, dramatic-agresivă, construită printr-un limbaj cu semnificații neobișnuite. *Descântecul* dezarticulează limbajul vorbirii, îl întoarce spre forța lui voit primitivă și, preluat ca specie a genului scurt, popular reprezintă un traseu în care *descântătorul* este doar o *porta-voce* a durerilor pacientului, voce adresată unor divinități cu care comunică ritmic. *Descântecul* păstrează o mișcare narativă, asociază ritualul cu un ritm și integrează în scenariu o dublă prefacere a ființelor supranaturale și a sănătății pacientului.

Sub semnul *descântecului*, ceremonial ludic, stau plimbările în lumea visului, transformările ce oferă nu atât prelucrarea unui motiv, cât *travesti*-ul ființelor supranaturale, datorită vocii poetice. În *descântecul* popular, traseul tensionat interior transformă ceea ce a uitat pacientul-beneficiar într-un element vizibil, obligând bolnavul să-și regleze, prin jocurile de cuvinte, prin asemănări și deosebiri, discursul interior. *Descântătorul-poet* recuperează din memorie, printr-o amintire, ceea ce a fost vrăjit, uitat. Textul *descântecului* devine un pasaj magic, în care succesiunea acțiunilor facilitează, prin repetiție și aliterație, prin invenție, crearea metaforică a limbajului adresat ființelor supranaturale și pacientului-beneficiar. Sufletul se cristalizează, în acest itinerar, într-altă creație, des-cântec, plină de farmec, semn-etichetă pentru o ipostază critică, poetul fiind un analog al *vraciului*[4].

Poezia lui Arghezi deconcertează și caută adevărul în obiecte poetice, privite printr-un ochean întors, precum în textul *Chemarea* laudă firul de iarbă, după cum, în alt psalm, caută semnele depărtării într-o întoarcere în copilărie:

„În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger,"
(*Psalm*)

[4] Într-un prim *descântec*:

„Lacăte, cine te-a închis
La ușa marelui meu vis?
Unde ni-i cheia, unde-i păzitorul,

Scanned with OKEN Scanner

Să sfarâme zăvorul
Şi să vedem în fundul nopţii noastre
Mişcându-se comorile albastre?
Un pas din timp în timp, greoi,
Se-apropie, dar a trecut de noi."
(*Descântec*)

autorul exprimă, mai puternic decât în *Psalmi*, nevoia de a descoperi cheile prin care poate să desfacă lacătele cu care apare încuiată imaginea Divinităţii. Pe tot parcursul poeziilor din prima perioadă de activitate, rugăciunile prin care arde:

„Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune,
Nici omul meu nu-i poate omenesc.
Ard către tine-ncet, ca un tăciune,
Te caut mut, te-nchipui, te gândesc."
(*Psalm*)

nu fac decât să încerce descuierea misterului tăcerii cu care s-a înconjurat imaginarul referitor la Divinitate. Ca şi în *descântece*, el caută semnul existenţei umane în interior, în suflet, văzând adevărul odată cu pieirea, cu apariţia stelei:

„Cine va pune-n uşa noastră cheie
O singură scânteie?
Lumina ochiul şi-l aşază.
Şi-n încăpere caută să vază.
Lacătul simte şi tresare
Cu bezna mea, ca de o sărutare.
Stea, nu poţi tu intra-n veriga lui
Şi lacătul tăcerii să-l descui?"
(*Descântec*)

Mişcările contradictorii, acţiunile aparent absurde, continuul rapel la urât şi frumos conţinute în acelaşi „*ocol*" metamorfozează imaginea morţii, oferind, în permanenţă, un cântec deosebit, greu:

„Nu lua în seamă cântecele grele
Cu care turbur liniştea de-apoi.
Sunt leacuri vechi pentru dureri mai noi
Şi cântă moartea-n trâmbiţele mele."
(*Psalm*)

cântec dificil, întrucât îşi propune să *des-cânte*, să transforme propria-i privire, melodioasă, într-o forţă a orgoliului de a căuta etern, fără a descoperi vreodată. În prima perioadă, textul lui Arghezi reprezintă mereu o adresare către un destinatar numit *fiu, frate, iubită, Divinitate, băiete* etc., întrucât *poetul-vraci-descântător* vede misterul ascuns în vis, în gol:

„Soarele-i scump potecii şi prinde vieţi de tină,
Dar covârşit de sineş, prea-l foc şi prea-i lumină.
Şi de mi-i bună raza ce-o frânge-n pisc şi stâncă,
Tu mângâi, mir de aur, durerea mea adâncă.
În jurul tău misterul, cu slove negre scris,
Ca-n mine pune golul alăturea de vis:
Când visul dându-i margini, când golul, lui, vecie,
Şi-mpreunaţi niciunul pe celălalt nu-l ştie."
(*Vino-mi tot tu...*)

Aceste eterne prezenţe ale destinatarului creează o poezie mistică, cu spirale neaşteptate, cu aparente uniri ale împerecherii obiectelor poetice, în care vraciul posedă semne de a recrea lumea altfel:

Scanned with OKEN Scanner

Aceste orgolii şi rugăciuni simultane creionează în *Descântece, Psalmi, Blesteme* un imaginar în care *noaptea*, aflată dincolo de *lacăt, piedică* naşte în eul liric incertitudine şi spaimă, elogiul adresat Divinităţii, fiind, în ultimă instanţă, un joc în care *amurgul* este uitat pentru *noapte*:

„Sufletul, ca un burete,
Prinde lacrimile-ncete
Ale stelelor pe rând
Sticlind alb şi tremurând."
(*Incertitudine*)

Florile de mucigai, scrise într-o *ceaţă groasă* şi *în întuneric*, anunţă o *noapte interioară* a unor fiinţe numite drept făpturi ale diavolului, vizibil însă cu diferite candori pe pământ. *Morţii* şi *noaptea* se supun unor nostalgii de înnodare între rău şi bine, într-un spaţiu al cuvintelor ciudate:

„Vulturii, corbii au venit cu toţii
Şi râd în coruri grave de metal,
Văzând cum mor în noaptea lungă hoţii
Subt lacătele mari de la spital."
(*O noapte*)

„Un semn, şi tâmpla cerului se-apleacă.
Un semn, şi uraganul s-a trezit.
Un semn, şi neamuri noi s-au zămislit!
Dar semnul mâna mea nu vrea să-l facă!"
(*Vraciul*)

Între rugăciuni şi *blesteme*, poetul oscilează, întrucât conştiinţa că fiinţele supranaturale nu sunt doar benefice sau malefice îl determină la o destrucţie, distrugere a obiectului, alcătuit altfel, din nou, în poezie:

„Despice-se piatra în colţi mici de cremeni
Vârtej urmărindu-i pe semeni.
Odihnă cerându-i, pământul să-nţepe
Ivindu-se şerpii când somnul începe."
(*Blesteme*)

Descântecul nu este doar o forţă a binelui, este o rugă profană ce poate înfunda, strivi, pentru a crea altceva:

„O! dă-mi puterea să scufund
O lume vagă, lâncezândă,
Şi să ţâşnească-apoi, din fund,
O alta, limpede şi blândă."
(*Rugă de seară*)

Întrucât în literatură prevalează funcţia estetică, nu credem că adevărata imagine a scriitorului se poate suprapune unei funcţii religioase, ci că, în realitate, este vorba de crearea speiei literare a *descântecului*, pandant al cântecului.

Scanned with OKEN Scanner

Aceste semne ale versurilor argheziene până în 1945, combinând jocul cu seriozitatea, ţinând seama de transfigurarea titlurilor oferite de *noaptea* ascunsă de *după somn* şi de *după moarte*:

„Cu toate că i-am spus că nu vreau,
Mi-a dat noaptea-n somn să beau
Întuneric, şi am băut urna întreagă.
Ce-o să fie, o să se aleagă."
(*Transfigurare*)

vor fi reluate în poemele scrise după 1945. Toate *cântecele* rămân *descântece*, slove scrise în care poetul încearcă să vadă amurgul în batistă:

„Ziua cenuşie, vânătă şi tristă,
Îşi cocoloşeşte soarele-n batistă."
(*Ziua cenuşie*)

De altfel, *stepa de sus* şi *cea de jos*, aceea care limitează în poezia *Două stepe* orizontul cunoaşterii, nu reprezintă înţelepciunea, ci, precum descântecele, o reluare a unor fragmente anterioare, altfel dispuse, cu aceeaşi finalitate însă, de a vindeca deopotrivă *pacientul-beneficiar* şi de a schimba fiinţele supranaturale, cărora le sunt oferite inscripţiile, fiinţe transformabile în favoarea *descântătorului-poet*; stihurile sale doar par contemplative, fiind în fapt o explicaţie a contradicţiilor din eul liric:

„De vecii, flăcăul soare
Umblă-n hău să se însoare
Şi o caută prin lume,
Cu inel, să se cunune."
(*Noaptea*)

Textul arghezian reprezintă, astfel, un tipar al facerii şi al des-facerii, cu dorinţa de a fi pe placul *pacientului-beneficiar*, care oferă o răsplată vraciului-descântător, după ce s-a ajuns scopul concret: vindecarea de boală, izbăvirea de duşmani şi de animale primejdioase, fericirea personală.

Volumul *1907. Peizaje* este o operă scrisă pentru cititorul-cenzor: mişcarea narativă este oferită de răscoala ţărănească petrecută cu cincizeci de ani înainte. *Descântecul* îmbină portrete groteşti şi ritmuri realizate prin repetiţie, textele cuprinse în volum fiind în principal descriptive:

Scanned with OKEN Scanner

„Amurg. Se-ntoarce-n sat o ceată.
Unchiaşul iarăş se arată.
Un om ţinea în mână o vioară,
Altul un ghem de sfoară,
Şi altul, dintr-un scaun, spata,
Unul o greblă ruptă şi lopata."
(*Stane, căpitane*)

Se pare că volumul a servit şi poetului însuşi, căci categoriile negative depreciative la adresa situaţiei sociale descrise în ţesătura nestatornică a limbii, ordinea pierdută se regăsesc în volumele ulterioare, în care poetul se dovedeşte un profund artist care, în deceniile ultime, reuşeşte să scrie altfel.

Poetul Tudor Arghezi este ales membru al Academiei, în 1955 şi, în acelaşi an, apare *1907. Peizaje*. Dezvoltarea poeziei acelor ani nu se mai face doar prin volume elogioase, prin tăceri şi prin cărări subterane, ea devine o parte vizibilă, conştientizată: *Stihuri pestriţe, Frunze, Poeme noi, Ritmuri, Cadenţe, Noaptea.*

Perspectiva lui Tudor Arghezi este legată de o co-implicaţie între limbă şi poezie, omul *locuieşte* în limbă, viaţa şi vorbirea sunt adevăruri ale fiinţei, iar drumul pe care îl parcurge insul răspunde la adevărul fiinţei ca deschidere către lumea artei sau către o descentralizare a subiectului liric aflat sub semnul stelar, acum vorbind dintr-un loc în care, privilegiat, poate cunoaşte limbajul drept poetică a evidenţei urcării, rupturii *de umbră*, într-o iniţiere ce ţinteşte spre un model estetic de tip *descântec*.

Cunoscând tensiunea dintre el şi societate, mai ales după dubla schimbare a relaţiei cu regele Carol şi cu noul regim, la rugămintea sau indicarea unui eventual premiu Nobel, autorul scrie o sociogonie, *Cântare omului*. Elementele esenţiale în descifrarea noii atitudini sunt comparaţia şi metafora, mânuite într-o manieră nouă, surprinzătoare, în care se caută, drept normă, atemporalul. Satisfacerea *cititorului-cenzor* din 1956 nu poate ascunde talentul celui care îşi începe lauda cu tiparul *Umbrei*:

„Sunt petecul de noapte, dat ţie din născare,
Şi ies şi intru-n tine în zori şi în amurg.
Din mine vii şi-n mine te-ntorci, în bezna mare,
Firimiţată-n oameni şi-n zilele ce curg."

Scanned with OKEN Scanner

Aceeaşi spaimă în faţa nopţii-moarte o vede de data aceasta în închiderea negurii cu alte lacăte, nu în faţa nopţii, ci în faţa *apusului:*

„Măcar cât mai adie în unda călătoare,
Fără să simtă-n zarea, închisă din apus
Cu porţi de fier strâmtate, cu munţi şi stăvilare,
Măcar cât oglindirea arţarilor de sus?"
(*Nici-o silabă-ntreagă*)

Acest destin, al omului străin sieşi, al alterităţii ascunse în interiorul sufletului, se face prin răsturnarea şi rearanjarea metaforelor din prima perioadă, *vraciul* devenind un *născocitor*.

De altfel, unirea contrariilor rămâne obsesia celui ce caută să recreeze lumea visând şi învins, de fapt, de umbra care-i vorbeşte din nou, în itinerariul social, explicând că înălţarea cere un preţ:

„Aşa e înălţarea, şi preţul se plăteşte
Cu chin şi suferinţă şi slavă, omeneşte."
(*Eu, umbra*)

Lauda mâinii şi lauda scrisului reprezintă un prinos de înălţare către el însuşi sau către cunoaşterea erotică, declarată *pentru sine*, apoi *în sine*:

„Împins în îmbulzeala tăcerilor depline,
Zic zvăpăiat în ele: Eu, Mie, Meu şi Mine.
Odată cu sideful gingiilor stricate,
Eu mi-am pierdut naiva dintâi virginitate."
(*Dar ochii tăi*)

De data aceasta, destinatarul, *beneficiarul-pacient,* este poetul însuşi; *descântătorul* se auto-vindecă, simţind că vanitatea doar pare înlocuită cu frăţia şi, inversând ordinea cosmică obişnuită, *după noapte* urmează *apusul*:

„A fost o noapte oarbă, cu luna-n ceruri lipsă.
Stăpânii-şi amintiră, treziţi, de-Apocalipsă."
(*A fost o noapte oarbă*)

Poetul creează istoria şi ctitoreşte sociogonia, orientând gândirea lectorului spre imaginile de ridicare pe verticală ale fiinţei şi de ascultare a limbii interioare, vorbire care îi este acum stăpână omului, limbă prezentă drept *mana*, o forţă sacră ce ajută la mutaţiile intime, o con-

Scanned with OKEN Scanner

strucție ce prelucrează tot ce are insul în interiorul său. Pentru poet logos-ul este un limbaj, el se suprapune gândiri, dar este și un lucru, o materie înțeleasă drept *sunet* sau *literă*.

Ceea ce dorește să descopere Arghezi este limbajul fără cuvinte, plin de zei, acela în care se poate pierde eul, descoperind un adevăr interior, superior celui obișnuit, o mântuire, prin contemplarea înțeleaptă a ființei care se înalță de-a lungul istoriei. Sintetizând părerea lui Tudor Arghezi în legătură cu *rostirea*, putem observa că artistul plăsmuitor de stihuri transcende lumea obișnuită, întrucât poate deschide, prin *descântec* și *blestem*, o dublă lumină spre cer și spre pământ, *descântătorul* cuprinzând poeticul și meditativul *în faptă*, *poiein*, în acțiunea de a scrie.

Pentru Lucian Blaga, relația magică era un mod de a deosebi oficierea prin cuvintele *obișnuite* de cuvintele *poetice*, de aici diferența dintre mister și lumea dată, înconjurătoare, privită ca mit, de aici cele două feluri de metafore, *plasticizante*, adică traductibile în lumea imediată, și *revelatorii*, intraductibilie, prezente în *mister*, în ascundere, în păstrarea adevărului interior.

Pentru Tudor Arghezi, termenii de *mister* și de *revelare, epifanie*, își păstrează savoarea, dar el înțelege altfel facerea poeziei, întrucât se distanțează față de *mister*, îl obligă, prin imprecație, mai ales să reapară în interiorul limbii, în cuvinte. Limbajul din poemele lui Tudor Arghezi este originar, nu pentru că este construit, ci pentru că el prelucrează forțele semnificative, originare, din limbă.

Diferența dintre cadrul temporal și spațial, între vorbirea dialogată, obișnuită a *descântătorului* și aceea a lui Tudor Arghezi este minimă, căci el salvează cititorul prin afirmație și negație, obligându-l să se depășească singur, în adresare. Magicul nu este înafara limbii, scriitorul este un *vrăjitor* și *vraci*, el își poate descoperi calea spre *des-cântec*, prin aranjarea cuvintelor, prin potrivire, prin plăsmuire, prin *har*:

„Face descântece, ca pentru smarald.
Într-o noapte
Li s-au umplut straiele cu lapte
Ca să-și hrănească un pui
În fiecare vârf de cucui."

Relevarea corporalității cuvântului poetic nu este făcută teoretic, simbolul magic pătrunde în interior, devine integrat, precum unealta devine o formă de autorealizare a omului.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre ideile principale în analiza poemelor rămâne aceea a creației nu drept o formă a religiozității, ci drept o transformare a *psalmilor* în *descântec*, într-o formă de cunoaștere profană, aflată la granița dintre *mistic* și *păgân*.

Motivele religiozității din *Psalmi* trimit spre un Paradis terestru, materializat chiar în casa de la Mărțișor, eul poetic încercând nu atât să afle Divinitatea, cât ecoul *descântecului* și *blestemului* în lumea terestră, în paradisul *de vis* și *de lut*. Căutarea fără sfârșit și fără certitudini abstracte se realizează în imaginea unei *nopți* ascunse în ritmul interior, prim al *cântecului*. De altfel, la întrebările la care-și răspunde singur *„De ce-aș fi trist?"*, atingerea cu neantul este inexistentă, extazul fiind transfigurat în lumea obișnuită, în contactul cu lumina *solară* reală.

În relația cu Divinitatea, numită, chemată, antropomorfizată, poetul arată, vag, că spaima nu este dată de Dumnezeu, ci de teroarea *morții*. Atingerea cu viziunile halucinatorii ale *morții* sugerează obsesia simbolică a fricii interioare, a limitei pe care o provoacă relația cu *apusul* existențial, în fața bolii, a neantului, a *morții*. Frica nu este provocată în relația cu Divinitatea, cât de spaima iscată de *moarte*. Spațiul uman se înfiorează, împreună cu eul poetic, în *fața nunții mistice*, posibile, de fapt, în fața *morții*.

Existența cuprinsă *între două nopți*, *între două stepe*, în înfruntarea cu *moartea în jocul viclean*, devine o înfruntare cu *Nimicul*, cu absența luminii, cu sufletul toropit de spaima *de noapte* și de încrederea în puntea ce te-ar putea aduce înapoi pe pământ. Adevărata taină este oferită de atașamentul pentru viața obișnuită, pentru erosul melancolizat, pentru un Paradis terestru în care miracolul este întâlnirea dintre Adam și Eva păgână și senzuală, directă și aprinsă, latura autentică fiind un univers al jocului material. Realismul și grotescul, incluse în lumea poetului, creează un ritm și o așteptare fără deșertăciune și fără falsitate, înspăimântată de non-cunoaștere.

Caracterul programatic al versurilor de tinerețe rămâne prezent și în versurile de maturitate, dar poetul se încordează într-o desfășurare retorică tipică *descântecului*, pentru a îndepărta culoarea neagră și *noaptea*, pentru a se asemui, într-un orgoliu acut, *cu vraciul*, un taumaturg ce-și impune sieși dubla fațetă, aplecată către Divinitate și către rostul său de om. Astfel, *Ex libris* din *Hore* surprinde relația dintre ființă și Divinitate:

Scanned with OKEN Scanner

„Un om de sânge ia din pisc noroi
Şi zămisleşte marea lui fantomă
De reverie, umbră şi aromă,
Şi o pogoară vie printre noi."
(*Ex libris*)

Poetul îşi asumă orgoliosul statut al creatorului unui anti-limbaj, format din detritusuri, din rămăşiţe, scopul *descântătorului* fiind acela de a transforma în corporalitate magia divină, de a folosi întrebările pentru a face singur răspunsurile, pentru a trasforma durerea exterioară într-o dozare interioară, pentru a lucra psihanalitic asupra urzelilor din ţesătura misterioasă a sufletului uman. Halucinantă şi, totuşi, puternică, el crede că din cenuşă se poate reconstrui lumea

„Cenuşa visărilor noastre
Se cerne grămezi peste noi,"
(*Cenuşa visărilor*)

Descoperirea de sine este reprezentată de o beţie de sine, iar relaţia sacră deseori se inversează, după cum unele *descântece* ascund dureroase *blesteme,* poetul interferând elementele contradictorii lăuntrice, pentru a crea, din contraste, o lume simbolică, închisă în altă putere, aceea a leacului. *Descântătorul* este conştient de posibilitatea de a *fi vraci* în lumea obişnuită, el semnalează demonii şi adjuvanţii benefici din lumea supranaturală, de unde caută semne obsedant însoţitoare, semnele fiind aspecte ale sondării absolutului în lumea lipsită de zei.

Imaginile din proza argheziană, dure, la adresa clerului, creează o continuă aşteptare chinuitoare a epifaniei spirituale, într-o manieră tradiţională, de miracol. Marele vis din *Descântec* reprezenta, de fapt, ambiţia de a *sfărâma lacătele*, de a asuma destinul spiritual şi de a refuza existenţa unui Paradis celest, fără trupuri.

Dacă am prelucra titlul *Vraciul* şi ne-am întoarce la verbul existent în secolul al XVIII-lea, *a vrăciui,* am observa că *beneficiarul-poet* leagă şi supune prin cântec cele două lumi alăturate, pe care vrea să le des-fe-rece, vrea să le scoată de sub deochiul morţii, exorcismul utilizând elemente adjuvante din spaţiul înconjurător. Moartea devine o boală şi el, poetul-peregrin, apare mereu obligat să folosească verbe ce păstrează memoria arhaică şi pot realiza, prin incantaţie, îndepărtarea morţii. Înaintea *nopţii*, el caută o forţă interioară ce poate transforma răul în opusul său. Formulele incantatorii se adresează doar unei Divinităţi, dar

Scanned with OKEN Scanner

apare evident că, sub chipul Fârtatului din mentalul colectiv, stă ascuns Nefârtatul, căci binele şi răul nu sunt diferenţiate perfect.

Poetul se opreşte în pragul *amurgului,* atunci când drumul iniţiatic este posibil şi când poate să adreseze apelativele, imperativele, chemările şi invocaţiile fiinţei sacre aflate dincolo de poet. Dacă admitem existenţa unei formule prezente inconştient în imaginarul poetului, aceea a *unui descântec*, vom observa că el utilizează un tip imperativ, cu indicaţii enumerate, cu porunci şi ameninţări însoţite de comparaţii cu rime interne, anafore şi repetiţii; textul însuşi pare *un descântec* continuu, mereu reluat, reconstiuit ritual în secvenţe literare ce precizează sacralitatea gestului magic al *vraciului*, existenţa unui drum dublu al fiinţelor supranaturale şi al lecuitorului, împreună cu cititorul beneficiar.

În lumea cuvintelor, se parcurge, astfel, un drum *de la întuneric spre lumină*, în care gama cromatică a negrului, întuneric al originilor, etapă iniţiatică necesară, apare percepută înainte de aflarea culorii solare, galbenul, o caracteristică a apusului misterios, regăsit după experienţa magică a ritmului morţii. Cadenţa interioară a descântecelor se bazează pe notaţia revelatorie, pe suprapunerea şi intensificarea ce orientează subiectul spre interior. Deschiderea retorică este oferită de spaimă, de aici epitetele, de aici rimele interne, de aici exilarea răului într-un alt spaţiu, în care eul bolnav alungă, în călătoria sa, răul şi îşi centrează atenţia asupra gestului interior al recuperării amintirii ascunse, o călătorie prin trup, spaţiul acestuia supus durerii, transformării.

Spaţiul propriu devine *corpus mysticus*, iar textul poeziei devine o punte spre interiorul corpului, caracterul discursului poetic, pornit de la Divinitate spre interior, spre bază, fiind unul de conversie a fiinţelor supranaturale. Drumeţ rătăcit pe căile vieţii, poetul, care şi-a asumat numele mamei, se vrea fiu şi tată simultan, utilizează atracţia incantatorie drept o şerpuire interioară spre magica forţă a cuvântului, văl *cathartic* pentru vraciul părăsit în lume.

Stăpânind lumea spirituală şi divină, poetul transferă ritualurile asupra propriilor texte, simţindu-se un purtător de sarcină magică, *mana,* un revelator *al misterului* parţial. Ritmurile poetice rămân orale, cu toate că descântecul este scris, sensibilitatea *poietică* ţine de permanenţa magicului în interiorul cuvântului, în posibilitatea de a transforma spaima în contrariul ei, în prelungirea *hierofantică* a gândului în cuvânt şi a trupului în cuvânt.

Scanned with OKEN Scanner

Precum Lucian Blaga în *Glas de seară* dorea să reconstituie o *lingua adamica*, tot astfel *vraciul*, preot şi şaman, Tudor Arghezi, încearcă un *descântec* sacru în care drumul trebuie să te elibereze de Nimic şi de Abis, poezia reprezentând o călătorie, o devenire, o metamorfoză, un limbaj secret, ritmat din exterior spre interior, un limbaj de vindecare, cu un lexic arhaic, dur, marcat de dublă valoare, de rugăciune şi de injurie. În cântec, *descântec* şi încântec se află sistemele lingvistice ce aparţin doar limbii române, *descântătorul* s-a transformat în poet, încearcă imposibilul, adresându-se polarităţilor demonice ale fiinţelor supranaturale, *vraciul* posedă o retorică, întrucât, prin cuvânt, trece în lumea ascunsă în interior.

Formele fixe iniţiale, construcţiile onomastice, apelativele, chemarea iniţială şi finală, repetiţiile şi ritmul interior, seriile numerelor duc la o orchestraţie solidă, o traiectorie de la obiectiv către imaginar, elementul formal fiind acela care organizează terapia şi asocierile de la sfârşitul creaţiei lui Tudor Arghezi. Pentru acesta, textul este o mişcare în spirală, de la formă către conţinut, o vindecare prin asociere şi, în acelaşi timp, un punct de sprijin pentru propria sa cunoaştere. Pelerinul real, omul Tudor Arghezi, a pierit, dar imaginile terifiante pot să fie îndepărtate cu ajutorul cuvintelor şi al sunetelor.

Poezia lui Tudor Arghezi de după 1945 reprezintă o altă modalitate decât aceea anterioară, întrucât se ataşează mai mult atmosferei teatrale din descântec, reluând, dinamic, etape din activitatea anterioară, dar transformându-le, prin situare la un nivel deosebit.

Primele două volume, *1907. Peizaje* şi *Cântare omului* reprezintă un efort în direcţia reacceptării sale drept poet în noul regim socialist. Evoluţia de la o vorbire cotidiană către una nouă se face prin rearanjarea unor structuri vechi într-un exterior ce răspunde unor necesităţi de lozincă. Omul a evoluat din leagănul întunericului spre acela al luminii, fragmente din exteriorul revoltat sunt peisajele ce rescriu, prin decupaj, o ordine a celor săraci, împotriva celor bogaţi.

Toată viaţa, Tudor Arghezi a dorit să transforme forţa sa de vraci în una de combatant. Astfel, *oratores* devin *bellatores*, războinici măcar în cuvânt. Reflexul convingerii că el este tatăl, într-un teritoriu feudal, trebuie găsit în rănile copilăriei, mărturisite parţial în romanul *Lina* (a plecat de-acasă şi a fost laborant la o fabrică) şi în romanul *Ochii Maicii Domnului* (personajul-narator se călugăreşte, întrucât, fiu natural, crede

Scanned with OKEN Scanner

că a descoperit în ochii mamei sale imaginea unei icoane a Fecioarei Maria).

Călugărul rătăcitor prin Europa are conştiinţa valorii supreme a cuvântului utilizat în dubla sa ipostază, destructivă şi constructivă. Ca autor, el ţine de o formă monastică, întrucât e conştient de rolul economic şi social al textului şi, totodată, poate să alunge tenebrele prin forţa cuvântului, o formă iniţiatică şi retorică cuprinzând arta *descântecului.*

În lucrările despre opera lui Tudor Arghezi, foarte multe explicaţii ţin de sursa şi de matricea discursului său poetic. Credem că *ornatus*, esenţa scriiturii sale, este durabila influenţă a limbii *descântecului,* văzută în direcţia semantică a cuvântului, în forţa lecturii ce trebuie derulată literal, cu recursul la simbol, fără semnificaţie etică. Dimensiunea morală nu intervine în textele lui Arghezi, în schimb există o dimensiune *anagogică,* favorizând o revelaţie spirituală. Precum în Evul Mediu, lumea înconjurătoare nu este decât o enormă *ieroglifă*, în care Dumnezeu se ascunde utilizând haine invizibile şi El trebuie descoperit; sub forma de joc al morţii, imaginarul păstrează din sentimentul religios forme ale supranaturalului manifestate sub aspectul multiplu al simbolului divin, cu cele două faţete ale sale, Fârtat şi Nefârtat.

Cu toate că scriitura simbolică a fost descifrată pornind de la corespondenţa dintre microcosm, om şi umorile constitutive şi macrocosm, ceea ce caută Tudor Arghezi frecvent nu este omul evoluând spiritual, ci omul care se teme de moarte, acceptând plăcerile şi bunătăţile, gloria mondenă, căsătoria, acţiunea politică, valorile existenţiale într-un Paradis terestru.

Efortul făcut de eul poetic rămâne triumful asupra răului din lume, căutarea norocului manifestat în semnificaţia obiectelor lumii reale care înconjoară casa poetului *„cu şiţă de pe Trotuş"*. Nu există o viziune ciclică a istoriei sau o concluzie a unei reînvieri, căci la origine stă o meditaţie asupra morţii fără salvare. De aici, în subtext, *carpe diem*, ca definiţie imaginativă în toate textele sale. Apariţia şi dezvoltarea unui alt ansamblu de simboluri în epoca de senectute se datorează unei relaţii cu propria sa operă, semn reluat în creaţia finală.

De exemplu, opera este formată pe o ţesătură populară, de aici vocabularul spontan este interpretat spiritual şi moral ca o opoziţie faţă de Divinitate şi faţă de răul din lume, poetul fiind atent la ordonarea exterioară a textului, la formulele antitetice de compoziţie, dar căutând mereu

Scanned with OKEN Scanner

un *happening*, un sfârşit la care să participe *Divinitatea*, *lectorul* şi propriul său *eu*, sfârşit în care dominantele mnemotehnice să ajute, muzical şi gestual, scrierea în care expresia este indisociabil raportată la conţinut şi unde elementul esenţial este factorul conservator.

Textele lui Tudor Arghezi ar trebui recitate, căci sunt un cântec de dragoste ermetic pentru propriul său trup, pentru propria sa persoană, de menestrel ataşat unei curţi regale de jongleur ce se joacă cu cuvintele (*jogleer*), adresându-se unui auditoriu destul de puţin cultivat, el însuşi pelerin ce doreşte să reţină atenţia printr-un element narativ fundamental, într-un stil simplu, pornind de la versificaţie spre semnificaţie.

Autorul joacă în comunitate rolul de medic popular, de *descântător*. Scopul său ţine de dorinţa de a metamorfoza realul, de a schimba, prin poetica sa, viaţa cititorului. Structurile din textele lui Arghezi nu transpun în descântec concepte filosofico-poetice, ca în opera lui Lucian Blaga, sau matematico-ermetice, precum Ion Barbu. În galaxia poeziei moderne, toţi trei introduc ordinea *baladei* şi a *des-cântecului*, spre unirea multiplului, numai că Arghezi se simte o altă mască a strămoşilor *„lucrători cu sapa"* şi propune un lucru bine făcut în interiorul cuvintelor pe care le de-formează sau le simplifică, în funcţie de modelul folcloric admis, flexibil utilizat şi nenumit. Cei trei scriitori amintiţi îşi construiesc în interior un model ce porneşte de la aspectul de conversaţie, de mesaj adresat unui ascultător sau lector, reprezentat sau presupus. În a doua perioadă a operei lor, caracterul monologat şi confesiv al discursului nu mai ţine seama de arte poetice, ci se referă la microtexte dirijate fie de vocea oferită de creatorul acceptat la începutul activităţii, fie de relaţia cu interiorul, devenit suflet sau lector real. Vocabularul şi codul de lectură şi-a organizat funcţia poetică prin acest contact liric, dependent de activitatea anterioară.

Imaginea din *Testament*, cititorul-fiu, se focalizează în structura versurilor din ultima perioadă, prin alte metafore, interferând cu cele de început, dar în alt ritm, oarecum general: „M-ai dăruit cu aur şi podoabe" (*Cântec*). Cine este acela care a dăruit elemente voievodale poetului? Pe de altă parte, „murmurul" lectorilor anteriori modifică, spectaculos, microtextul. Acesta nu mai este adresat unui receptor cunoscut, ci interogaţiile, exclamaţiile şi apelurile sunt deviate către receptorul interior. Graţie acestui grad de solicitare, poetica argheziană utilizează din poetica populară procedeele de repetiţie, de paralelism sintactic, echivalenţele

Scanned with OKEN Scanner

sinonimice şi parafraza. Autorul îşi explică sieşi rolurile pe care şi le asumă ca eu al enunţării şi eu al receptării: „Deşteaptă-te în sufletul meu, soare" (*Răscruce*), textul semnificând clar o structurare barocă a informaţiei pornită de la eul *porta-voce* a Divinităţii spre sufletul *porta voce* a cititorului-ascultător[5].

În relaţiile dintre *eu – tu* din textul discursiv (cu partener real sau imaginar), frecvenţa enunţului non-descriptiv, centrat dramatic şi conversaţional, sugerează că poezia, ca şi descântecul, a devenit circulară. „De ce-aş fi trist?" e o întrebare-apel organizată nu doar exterior, ca un dialog, ci şi ca o relaţie a conştientului cu subconştientul:

„Singurătatea-mi doarme culcată-n somn alături,
De-a lungul, între pături.
Mă-ntreabă câteodată, trezită dintr-un vis:
«Eşti tot aici cu mine şi tot cu mine-nchis?»
Nu mă sfiiesc de dânsa, nici ei nu-i e ruşine
Că fuge să se-ascundă de lume lângă mine. "
(*De ce-aş fi trist?*)

În dialogul acesta dintre *eu* şi *tu* se vede o continuitate a macrostructurii subiective şi o divizare a *tu*-ului lăuntric într-o a treia persoană, „singurătatea" care, în dialogul intim, *dianoia*, primeşte un nume şi dreptul de a deschide un alt dialog, perspectiva *eu – tu – el* simbolizând nu doar o modificare pronominală, ci un oarecare răspuns structurii retorice din întrebarea-titlu, căreia, în final, îi apare reversul *„şi totuşi..."*. Paradigmele de alocuţiuni substantivate, refugierile în interior şi diferitele instanţe ale adresantului se subordonează, în modelare, unor localizatori spaţiali, *aici*, *acolo*, realizaţi, evident, în spaţiul toamnei şi al apusului:

---

[5] Aceste semne indiciale ale valorii pragmatice a textului funcţionează drept o aranjare a propoziţiilor înspre un receptor, sensul global fiind de deplasare, precum în descântec, a unor agenţi magici spre pacient, descântecul fiind cel care primeşte mesajul în interior:

„Voi, 41 de fire de grâu
Eu voi adormi,
Şi voi hodini,
Dar eu mă rog lui Dumnezeu
Să-i trimeată îngerul meu."

Acesta este un descântec de dragoste pe care fetele din Bucovina îl fac în seara şi în noaptea de Sfântul Andrei. Se poate observa că este vorba de *o rugăciune* profană, o iniţiere dublată de accesoriul magic, adjuvant, forţa ritualului şi timpul sacru descifrând semnul-talisman.

Scanned with OKEN Scanner

„Pridvoarele-mi sunt coşuri cu flori, ca de mireasă.
Fereastra-mi este plină
De iederi împletite cu vine de glicină.
Beteala şi-o desface la mine şi mi-o lasă,
Când soarele rămâne să-l găzduiesc în casă.
O prospeţime nouă surâde şi învie
Ca de botez, de nuntă şi ca de feciorie."
(De ce-aş fi trist?)

Aceste deictice spaţiale sunt, evident, simboluri ale corpului şi ale timpului, întrucât în dialogul spus, cu care începe poezia:

„De ce-aş fi trist? că toamna târzie mi-e frumoasă?"

toamna târzie devine o alegorie a timpului existenţial, iar *soarele* exploatează resursele opoziţiei spaţiale din casa sufletului, cu particularul act al vorbirii subiective, dedublat sau multiplicat prin frângerea spre un *tu* ascuns, practic, în interiorul expresiei, al sufletului, refuzând, la început, apelul, cererea, reproşul şi, mai ales, afirmaţiile, întrucât ruga şi sfatul avertizează că tot ceea ce a părut exterior, înălţat, este doar o alegorie-laudă a logicii frumuseţii înaintea morţii; dar pragul liric impus de schimbarea destinatarilor, precum şi de aceea a transformării eului-emiţător în propriul său receptor, creează, prin opoziţii, nu doar o mobilizare în interior, nu doar o implozie a cuvintelor, ci şi o eficienţă de tip *descântec,* întrucât câmpul de acţiune rămâne acela oral, discursul neutru din propoziţiile afirmative şi asertive este modelat mereu negativ, conectorii conjuncţionali fiind fals disonanţi, adversativi şi utilizând mărci gramaticale negativ-afirmative destructive, de schimbare de sens:

„De ce-aş fi trist? că pacea duioasă şi blajină
Mă duce ca o luntre prin linişti de lumină?
E un surâs şi-n vraful de cărţi, să mă alinte.
Vieţi noi tresar vioaie din foste oseminte.
Văd frunza că scoboară din ramuri câte una.
Le ruginise bruma, le argintase luna.
Aud şi gânguritul de dragoste cu jele,
Oprit cu porumbeii pe coama casei mele."
(De ce-aş fi trist?)

A doua strofă constă în reluarea primului vers din prima strofă, pregnantă fiind transformarea de negativizare, întrucât al doilea vers din a doua strofă reorganizează, multiplu, suprafaţa textului, creează o tensiune între simplitatea întrebării, cu trimiteri intertextuale la *floarea*

Scanned with OKEN Scanner

albastră eminesciană şi creează o linie frântă, în zig-zag, cu determinanţi negativi şi oximoronici. Se poate observa şi logica normativă a implicaţiilor contrare, destinatarul fiind mereu incitat, fie prin gestul de o auto-întrebare, fie prin paralelismul sintactic şi prin sugerarea luminii *apusului,* romantic – *„o luntre prin linişti de lumină"* –, amplificată retoric, sfârşitul învăluind în metafora-răspuns aceleaşi structuri din finalul din *Floare-albastră*: *„Totuşi este trist pe lume"* sau cu trimiteri la structurile interogative din propria operă:

„Ce poţi avea, sufletul meu,
Când soarele ne pune-n ramuri iară
Ori un inel de foc, ori o brăţară,
Cu mâna caldă a lui Dumnezeu?

Eşti întristat de-acest adânc tablou,
Unde la fiecare clipă am simţit
Că ne atinge pensula din nou,
A umbrei mari ce-n el ne-a zugrăvit?"
(*Pia*)

Întrebările şi răspunsurile sunt raportate la o plăcere manieristă de a răsturna mereu sensul stabilit, de a suspenda informaţia din titlu, pe parcursul textului şi în final şi de a impune mereu un statut paradoxal, precum atitudinea din descântece. Forma contradictorie a întrebărilor, a introducerii unui *pare, poate*, a unei revelaţii a tăcerii vorbitoare, precum în *Arheologie*, a chemărilor preluate din propria sa creaţie sau din atitudinile altora ţine de căutarea unui semn al destinului, căci frumuseţea vocabularului magic, care, în ultimă instanţă, neagă şi toamna şi apusul reale şi simbolice, ţine de imitarea unei naturi cereşti, umane şi materiale, răsturnate în propriul interior. Norma asemănării apare precisă şi iraţionalul este tratat cu mijloace ale imaginarului, într-o logică îndrăzneaţă şi co-posibilă pentru elucidare unui univers necesar şi posibil schimbat.

Poetul, *vraci, descântător* rezolvă, prin texte, problema sa socială (se află din nou în centrul universului), aceea istorică (răstoarnă distanţa în timp), aceea materială (are o meserie) şi aceea alegorică, morală, când răul apare supus binelui, de la abstract la concret, prin arta terapeutică oferită de cuvânt. Textul are o finalitate practică, cerând recunoaşterea (*anagnorisis*) factorului malefic, în interior şi în exterior:

Scanned with OKEN Scanner

„Luceferii de noapte, scăpărători, i-adun
Din cerul ca o coadă deschisă de păun.
(...)

De ce-aş fi trist? Că nu ştiu mai bine să frământ
Cu sunet de vioară urciorul de pământ?

Nu mi-e clădită casa de şiţă peste Trotuş,
În pajiştea cu crânguri? De ce-aş fi trist? Şi totuş...“

Dezvoltarea arhitectonică a textului este realizată complex, pornind de la aspectul grafic, ce presupune o călătorie în lumea Nimicului şi a Abisului, o călătorie secretă, cu rime interioare şi asonanţe, într-un lexic imaginar, desăvârşit, în care formulele invocate, de adresare, de dezvoltare, de negare a negaţiei, de repetiţie creează un exorcism retoric, în care trupul, transformat în suflet, se adresează spiritului[14].

---

[14] Pentru exemplificare, oferim un *descântec* popular, de desfăcut farmecele:

„M-am sculat de dimineaţă,
Frumoasă şi sănătoasă
Şi-am apucat
Pe cărare neumblată,
De rouă nescuturată,
Nepăscută de gite,
Toi cu flori înflorite!
Dar la jumătate de cărare
M-am întâlnit din întâmplare
Cu vrăjitoarele
Cu fermecătoarele
Şi-ndată ochii mi s-au păienjenit,
Faţa mi s-a veştejit,
Ţâţele mi s-au potolit,
Nimenea nu m-a mai iubit!
Am umblat pe drumuri plângând,
Plângând şi strigând,
Lacrimile-n pumni adunând,
Mereu oftând!
Dar nimeni nu m-a auzit
Decât Maica Domnului
Din porţile raiului.
– Fată mare, nu plânge!
Fată mare, nu te stânge!
Fată mare, nu te amărâ
Fată mare, nu te vesteji!
Că eu, trâmbiţă de aur
În mâni ţi-oi pune
Şi când îi începe a trâmbiţa
Toţi flăcăii or alerga

Scanned with OKEN Scanner

Aflîndu-se printre temele obsedante ale mitului personal, sufletul, *tu* sau *el*, apare în diferite ipostaze: „boleşte în tristeţe", „ca marea, în crunta ei putere", „ca floarea duminicii sonore", „mireasma de lumină şi leacul fericit", fiind: „amazon", „astru în exil", „florinte", „madonă", „un parc cu o intrare". Toposul acestui *tu interior* instaurează, în fapt, dialogul şi impune destinatari multipli:

„Ca tine, pom cu-atât belşug de frunză,
Aştept un fir de vânt să mă pătrunză.
Frunzele tale sînt simţirea mea.

Tu câtă frunză ai şi câte crăci
Eu tot atâtea am, însă ascunse,
Atâtea crăci, atâtea frunze.
Când mă frământă îndoiala sînt
Înfiorat, din vârfuri până la pământ,
De unde alte ramuri se-mpăreche
Şi caută o lume să iasă-ntr-însa, veche."
(*Frunzele tale*)

Pe scara vieţii spre moarte, corpul devine o casă a sufletului, precum în *De ce-aş fi trist?*, o mască a sufletului fiind singurătatea, elementul destinatar din textul eminescian, *Odă (în metru antic)*. Sufletul este reprezentat prin imaginea unui spaţiu, ţesut oximoronic şi dedublat faţă de *eul* conştient, caracterizat prin schizoidie şi prin substanţă dual㠖:

„Dar sufletele mele-s două
Unul întinde sfoara şi o desfăşoară
Necontenit, tăioasă, vie, nouă
Şi celuilalt «ridică-te şi du-te»-i spune,
Şi celălalt, rânjind i se supune."
(*Sufletele mele-s două*)

Precum în textele lui Lucian Blaga, *eul interior* este îmbolnăvit, şovăielnic şi balansează, în Cartea Lumii, între iubita-moarte, exterioară

De mână te-or lua,
La joc te-or băga
Şi-ai să fii cea mai jucată
Şi mai întrebată."

Se poate observa că în sintagma interogativă şi optativ-condiţională perfect stă şi modalizarea textului ca interferenţă între o judecată modală şi deontică, reluată *anaforic*, ce întăreşte contrastul semantic, ipotetic, cu finalul, fără verb, în care răspunsul se opune, într-un prezent rezultativ, după toţi cuantificatorii specifici, calitativ şi cantitativ, nehotărâţi şi interogativi, prezentatori ai visului, negat în finalul clădit pe ideea prezentă în adverbul final.

Scanned with OKEN Scanner

şi dorinţa interioară de a păstra sau de a apropia, într-o dublă presupoziţie chiasmatică, această relaţie cu spaţiul-blocaj al iubitei:

„Voiam să pleci, voiam şi să rămâi.
Ai ascultat de gândul cel dintâi.
Nu te oprise gândul fără glas.
De ce-ai plecat? De ce-ai mai fi rămas?“
(*De-abia plecaseşi*)

În acest cântec fără răspuns, cauza suferinţei este căutarea şi nedescoperirea:

„În seara sură, care-ncepe,
Stau faţă-n faţă două stepe,
Una, de ceruri, alta de pământ.
Potecile şi drumurile nu mai sunt.

. . . . . .

Satele s-au închis în arături.
Numai păduri, numai păduri, numai păduri.
Şi toate cu capace, ferecate,
Cu porţi de neguri şi lăcate.“
(*Stepele*)

Imaginea soarelui interior nu poate lumina negurile, dragostea nu poate deschide *lăcatele,* cunoaşterea este alimentată de hiperbola lumii interioare şi exterioare. Împotriva secretelor încuiate, Tudor Arghezi nu lucrează, precum Lucian Blaga, prin acoperirea *lăcatului* cu un strat mai gros, ci se ajută de eros, frumuseţe, har, creaţie, simţind o voluptate a durerii, a frângerii, într-un stil masochist, în care boala şi confuzia devin un alint:

„De când mă ştiu şi m-am simţit mă-mbie
O viaţă petrecută-n agonie.“
(*Ora confuză*)

În acest text subiectiv, metafora alchimică a verbului din *Vraciul* ocoleşte temător în jurul unei informaţii *de descântec*, printr-un hăţiş retoric de amplificări, de repetiţii ternare, de enumerări, de derivări în evantai. Prin utilizarea negativului *nu* şi a substantivelor simbolice interioare, *eul* se adresează *tu*-ului, unui soare nou, căruia îi este rob şi îşi recunoaşte limitele exterioare şi interioare, mai ales din cauza fricii de moarte, de singurătate. *Eul* se risipeşte, astfel, printr-un dubiu asupra

Scanned with OKEN Scanner

identității, prin de-personalizare și prin căutare „în somn și amintire" a unui suflet arheologic, personaj din trecut cu care ar dori să converseze și să se identifice:

„Dar am trăit suind mereu o scară
Care iese din lume afară
Îngreuiat mereu de o povară
Simțită însă nevăzută.
Am numărat treptele, o sută,
O mie, mii multe și număr și-acum
Că nu mă pot opri din drum,
Că dacă m-aș opri, ca ins ce sunt, de sânge,
Scara e șubredă, se-ncovoaie și s-ar frânge
Și mi-e frică să nu cad
În cine știe ce lume de Iad."
(*Nu știu*)

Microstructura de adâncime, *apusul solar*, este creatoarea unui cod spațial și temporal inversat, a unei *inscripții* ce simbolizează, prin scară, un drum continuu spre sedimentele *sufletului-destinatar*, prin deplasarea contrariilor, întrucât pe treapta de sus a evoluției se află *eul* ce-și caută sufletul *copilărit în interior*, performanță niciodată împlinită. Întregul sistem de descântec se realizează prin tehnica activă de captare a bunăvoinței ființelor benefice, de trans-formare a ființelor malefice, într-o lume nouă, în care limbajul referențial al Soarelui *la asfințit* a devenit, prin captare, un soare interior, sufletul, ale cărui semne sunt *tu*-ul sau *el*, tranformate în limbaj, într-un semn negativ, printr-o trecere dinspre limbajul poeziei spre cel al *descântecului* și, din nou, spre poezie. Codul descântecului-inscripție acumulează funcția pragmatică de metamorfozare a interlocutorului ascuns, sufletul, ce stă sub regimul cromatic al nopții (*Noaptea*).

„Ar fugi și n-are drum,
Dar se face fir de fum,
Se piteşte și se țeasă,
În păduri cu frunză deasă."
(*Noaptea*)

„Catapeteasmă a zilei de aur", Soarele se transformă, în *amurg*, într-o punte de trecere pentru alt rod, al Lunii și al Nopții:

„Câmpia pregătită pentru rod,
A fost lucrată-n dungi, ca un năvod.

Scanned with OKEN Scanner

Şi măgurile vinete din zări
Duc scoarţe şi plocate pe spinări.
Pogoanelor urzite cu-mpletituri de plasă
Le mai lipsesc mătasea de ţesătură deasă
Şi florile uşoare, pe care cu un ac
De sticlă luna, noaptea, le-anină de-un arac.
... Amurgul le încearcă jurîmprejur, în schimb
Odăjdii şi stihare şi chivăre de nimb."
(*Gravură în lemn*)

Ceea ce ironiza Ion Barbu în prima perioadă de activitate drept estetică de „scoarţe oltenești" devine aici o plastică a artefactului care este descântecul.

„Mă simt ca un stihar de voievod,
Ţesut încet cu degetele calde
Ale întregului năpăstuit norod
Atât îs de bogat şi-n adâncime,
Atât îmi mişună mătasea împrejur,
Că-mpletiturile rămase din vechime
Şi-aduc aminte fostul lor murmur."
(*Arheologie*)

Chiar dacă transfigurarea Soarelui se face pe un „stihar de voievod", chiar dacă descântecul fertilizează, prin contrast, doar o parte a lumii, socotită minoră de lumea altor creatori, intensitatea poeticii tip descântec se bazează pe de-structurarea semnului, *apusului*, care a devenit, într-o relaţie cu scara nopţii, o parte a lumii, aşezate potrivit, printr-o gramatică orală, în drama relaţiei dintre eul conştient şi sufletul *tu*-ului cu care intră în dialog. Metafore ale sufletului *tu* fiind Domnul, Dumnezeu, Părinte, Cine ştie cine, într-o mitologie ocultată şi dezvăluită de patologia criptică a sufletului din dialog (care ascunde mereu dimensiunile greului, întunecimii). Descântecul caută mereu să desferece lacătele.

Temporalitatea conţinută în ideea de amurg valorizează trecerea spre întuneric, spre codul senzorial al tăcerii, spre ruptura de lumină şi spre „astrul însângerat:

„Uitându-se la soare cum sângerat se duce,
Cu care se simţise la fel de-o rădăcină."
(*Psalm*)

În simbolistica *amurgului, Soarele* din versurile de senectute, trimite spre pragul semantic al *Nopţii*, iar identitatea cu sufletul valorifică, pro-

Scanned with OKEN Scanner

cesual, opțiunea eului spre lumea *singurătății* și generează, prin negare, un conlocutor ascuns și dublat de lumea externă și de aceea internă: *Sufletul, amurg*. Ruptura de suprafață cu *eul* și transformarea acestuia în obiect se bazează și pe imaginea soarelui „ca ochi în textură", ca semn iconic devenit simbol.

Toate inscripțiile pe carte și inscripțiile ce au drept limită lacătul se concentrează, de fapt, într-un descântec scris, ale căui semne orale, stratificate în litere, primesc și o deschidere către o altă metaforă, aceea a imaginii vizuale.

În *Descântecele* adresate *Sfântului Sisinie*, imaginea exterioară, scrisă, este înghițită de către bolnavul-copil. De la *soarele*-semn iconic și de la valoarea simbolică și mitică a *apusului* s-a ajuns la o organizare de „broderie pe un stihar", în care inscripția brodată completează, mistic, prin scris, o altă textură, orală; relația om-lume se face prin creație de grad secund, imaginarul scris față de acela spus și terț, imaginarul vizibil transformat în cuvinte și apoi „brodat" pe „un stihar".

În blesteme ca și în *descântece* se ascunde mitul limbajului originar, care determină o structură transformațională, o metamorfoză ce poate scinda unitatea, poate despica lumea fie în contra-imagine barocă și grotescă, fie, explicit, într-o trans-formare a ființei și a spațiului în altceva.

Lumea cosmică este topită și abolită în lumea cuvintelor, acestea, prin elemente negative, pot derula nu doar micșorarea obiectului și a simbolismului solar, ci și renașterea acestuia în alte semnificații artistice, ritmate fie în cuvinte, fie în alte semne artistice, pornite de la semnificant, spre semnificat. Imaginile groteşti, atinse de blestem, întoarse întâi spre animalier, spre noapte, spre Apocalipsă, sunt degradări treptate ale „trupului" solar și ale sufletului acestuia. Semnificația negativă și pozitivă pornește de la imaginea reală și transferă *apusul* drept o noapte sfâșiată de soare, iar soarele apare în ceață, sub semnul selenar, în tot textul încastrat în *amurgul solar* fiind prezentă o lungă ironie, fie la adresa lumii reale, fie la adresa textelor sacre sau a mitologiilor, tratarea anti-simetrică descoperindu-se printr-un motiv al omului ce nu-și poate întâlni sufletul-dușman. Lumea întoarsă, oximoronică, este un joc capricios al tuturor elementelor distruse, degenerate:

„Luna-n spicele de scai:
Seceriș de mucegai,

Scanned with OKEN Scanner

Ochii stelelor se zbat
În urdori de-argint umflat.
Cumpănită, din fântână,
Scoate ciutura țărână
Și grădini lângă grădini
Stau ca niște rogojini.
Sângele-n copii uscat
Iese-n zgârciuri de scuipat."
(*Curgeți, vânturi*)

Biologicul degenerat și semnele sterile terifiante sunt văzute în noapte, cu toate că lumea anormală, prinsă sub secetă, este deschisă de soarele ce nu poate să apună. Corespondența și simetriile despuiate de aureola romantică fac posibilă o metaforizare hiperbolică, solemnă:

„Crapii-n ele-s cât berbecii,
În pom, piersici cât dovlecii,
Pepenii, de zahăr roșu,
În grâu, spicul cât cocoșu."
(*Mamă Țară*)

Nucleul incandescent solar a desfăcut o altă viziune semantică, la fel de înspăimântătoare, pentru că spațiul, timpul, auditivul, olfactivul, tactilul și cromatica nu mai sunt normale, ci stau sub o statornică putere de înviere, dar asemănătoare, prin lipsă de măsură, cu *noaptea* și cu *moartea.*

O funcție mai puțin analizată, modernă în prelungirea barocului, este transpunerea ritmului muzical al descântecului și celui semantic al *apusului solar* în grafeme ce corespund unor accente spațiale lungi și scurte. Spațiul alb al paginii simbolizează o suspendare, iar finala scurtă și izolată are rolul de a introduce drept *index* maniera de închidere a oricărui descântec. Izolarea anti-simetrică din *De ce-aș fi trist?*, topită într-un vers lung, sugerează existența unui limbaj mut transformat în sunet și fixat în literă.

Tipurile grafice creează o arhitectură ruptă, cu diferite variante, structurile strofelor neregulate dând naștere unui decupaj a cărui funcționare apare deosebită.

Volumele propun versuri cu lungime grafică deosebită, ritmate și rimate în funcție de titlul-simbol al cărții, și sunt incluse într-un câmp semiotic marcat de titlul poeziei, de obicei reluat în primul vers din text.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă am raporta nivelul semnificativ din poezia de senectute la poezia de tinereţe, am observa că structurile reiau nuclee în a doua parte a creaţiei, numai că acum codul anti-simetric este mult mai puternic: sunt valorizate structura morţii şi variantele cromatice ale întunericului, simbolul grafic accentuând preferinţa pentru identificarea cu obiectele ascunse, profunde, mute, alegorice.

Ceea ce structurează poezia lui Arghezi altfel decât poezia contemporană rămâne triumful codului obiectelor, ironizate, recuperând, muzical-arhitectonic, barocul preluat din codul *Descântecelor:*

„Nimic nu stă de sine în sus, nerăzimat:
Se sprijină cuvântul târâş pe alt cuvânt,
Şi ai şi tu un petec de umbră pe pământ,
Şi nici măcar un petec întreg că umbra-şi lasă
Şi umbra găunoasă:"

(*Didactică*)

Textele se aproprie de specia argheziană a „*tabletei*", discută despre puterea magică a cuvântului în rimă şi în ritm de *descântec,* dar mai ales utilizează forma de îndepărtare a adversarului prin *blesteme* şi imagini groteşti.

Un caz aparte în literatura română îl constituie această poezie în care se observă pulsaţia universală nedefinită, ca artă magică şi gândire magică, un fel de împlinire spirituală în interiorul libertăţii cuvântului, cuvânt în care este proiectat eul poetic, sub forma charismatică a *vraciului,* cunoscător al misterelor şi al extazelor, formator al unei elite, tocmai întrucât pleacă de la ritual spre cuvânt.

Faţă de poezia lui L. Blaga, care porneşte de la realitate spre ritual sau de la sistem spre act, în ultima sa perioadă de creaţie, Tudor Arghezi rămâne ancorat într-o gândire magică, practică spirituală, restaurând orfismul prin funcţia de comunicare suprapusă peste aceea de cunoaştere. Modul aleatoriu în care reia experienţe diferite, limbajul magic şi explorarea sonorităţii cuvintelor, demonstrează că, pentru Tudor Arghezi, *descântecul* rămâne o modalitate de intermediere între poet, cititor şi o Divinitate nenumită, închisă cu „*lăcate*". Soarele interior, care parcurge înapoi drumul de la noapte spre amurg, este modelat cu ajutorul discursului poetic: invocaţie, aliteraţie, eufonie, ce întâi dereglează, prin boală, lumea, apoi îşi asumă operaţiile teurgice de iniţiere, cu ajutorul ritului sacru sau sacralizant al *descântecului.*

Scanned with OKEN Scanner

Mijloacele de atingere ale magiei sonore declanşează o formă numită ca artă a rugăciunii *psalmi*, în realitate fiind o revelaţie de tip antitetic, descântec-blestem, poetul-vraci găsindu-şi locul în interiorul cuvintelor pe care le rosteşte într-un imaginar poetic ce pleacă de la realitate, prin cuvânt, din nou spre realitate. Importanţa stăpânirii cuvintelor ţine de puterea semnificantului, ce ajută, magic, să se ivească rezonanţe secrete ale semnificatului, cosmos ascuns în interiorul des-cântecului cult.

BIBLIOGRAFIE

Opera lui Tudor Arghezi, anterioară epocii studiate:

Cuvinte potrivite, stihuri, 1927
Flori de mucigai, versuri, 1931
Cărticica de seară, versuri, 1935
Hore, versuri, 1939

Opera studiată:

Una sută poeme, 1947
1907, Peizaje, 1955
Cântare omului, 1956
Versuri alese, 1958
Frunze, 1961
Poeme noi, 1963
Cadenţe, 1964
Silabe, 1965
Ritmuri, 1966
Versuri, 1966
Noaptea, 1967
Frunzele tale, 1968
Crengi, 1970
Poezii, 1971

Scanned with OKEN Scanner

*Ce culoare are **amurgul violet**?: G. Bacovia*

În model magic, coordonata fundamentală a operei lui George Bacovia ar fi un auto-tratament psihanalitic adresat omului, menit să înlăture starea maladivă şi să restaureze starea de echilibru fizic şi psihic a persoanei.

În mentalitatea tradiţională a poeziei sale din volumele publicate în perioada 1916-1936, dezideratul real este actul de înlăturare a stării de boală cu ajutorul cuvintelor rimate şi ritmate. Vindecarea vine prin intermediul unei intuiţii pragmatice, similare unei minuni. Neacceptând existenţa unui registru sacru, poezia bacoviană se organizează după un imaginar special, în care strategii fals-narative din text au ca ţintă aducerea organismului la un echilibru oarecare[1].

Culoarea rituală care îşi exercită eficienţa magică asupra lui este *violetul*, semn cu care acceptă o relaţie cu astrul zilei, Soarele, preferat în lumina amurgului, spaţiul-decor drept substanţă de leac (*Plumb* sau *Amurg de iarnă*); folosirea imaginilor poetice au acţiune parasimpaticolitică şi depresoare a sistemului său nervos central.

Diminuarea sensibilităţii celor dimprejur şi a lui însuşi însumează, în poeme, insistenţa pe un număr mic de cuvinte, utilizate vrăjitoreşte cu repetiţii ce denotă obsesiva nevoie de raportare la imaginea *sfârşitului zilei*, simbol al limitei existenţei omului (un studiu despre motivele obsedante ale operei bacoviene menţionează *amurgul* drept motiv esenţial alături de alte şapte motive obsedante şi notează frecvenţa maximă a titlurilor cu trimitere la amurg)[2].

---

[1] Ca terapeut, autorul obţine rezultate spectaculoase în arta lecuirii propriei persoane, căci el a trăit mult.

[2] În *Amurg de iarnă*, personajele-accesorii sunt *corbul*, care trece şi se întoarce în acelaşi loc, „*sumbru, de metal*", fabula simbolică fiind simplă, chemările de dispariţie, care îl „*sorb*" pe observator, sunt îndepărtate prin modul magic de repetiţie a primei strofe, parafrazată în strofa a doua:

„Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Câmpia albă – un imens rotund –
Vâslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.

Scanned with OKEN Scanner

Două elemente de structură, unul tematic, referitor la amurg şi altul formal, referitor la jocul omului singur închis în spaţiul-decor, construiesc poemele lui Bacovia, atât din perioada de dinaintea anului 1945, cât şi în cea de după război.

Încercând să nege mişcarea dialectică şi să rămână în lumea de trecere, anulând dinamicul, *eul* poetic bacovian îşi desenează sieşi o lume sensibilă, aceea a perpetuului amurg interior, care poartă *eul* dincolo, într-un *târg* – cadru pitoresc, *de iarmaroc*, eventual deformat de oglinzi, dar aducând în spaţiul interior, similar uterului matern, ordinea profundă a lumii pe cale de disoluţie.

Fabulosul de incantaţie magică devine tensionat din cauză că nu există alte personaje, totul este tratat cu o voinţă de dezintegrare a fiinţei, pentru o comunicare taumaturgică numai cu sinele ce ştie că prin joc, ca activitate gratuită, poate îndepărta moartea. În termenii ciclului magic al operei lui George Bacovia, jocul se desfăşoară în afara realităţii curente, într-un cadru spaţio-temporal de decor, de identificare totală a agentului cu actul, în forma mimării, simulării unei acţiuni de căutare a celorlalţi. În realitate, sacrificiul iniţiatic al tuturor începe prin transformarea lor în obiecte, în cópii, în *decor*, în care simţurile conlucrează altfel iar luminile şi culorile sunt difuze, toate tinzând *către un violet spre negru*.

În descântecul construit, versificaţia foloseşte pentru a crea, prin joc, prin prezenţa macabrului, o cortină ce opreşte *ceasul rău* să se apropie de *eul* fericit că poate străbate singur drumul metaforic spre *mama-moarte*. *Moartea* reprezintă nunta aşteaptată, dar nu dorită, incantaţia

---

Copacii rari şi ninşi par de cristal.
Chemări de dispariţie mă sorb,
Pe când, tăcut, se-ntoarce-acelaşi corb,
Tăind orizontul, diametral."

Momentele din text utilizează funcţia incitatorie, fără adresant, „*amurg de iarnă*" în momentul secund reia incantaţia sub forma unui zid de apărare în faţa spaimei (în spaima de timp sugerată de mişcarea de pendul a *corbului*, din strofa a doua, se ascunde şi o balansare de leagăn a *păsării de rău augur*, care, *prin reîntoarcere*, îi arată observatorului că moartea există peste tot: în *amurg*, în *iarnă*, în *câmpie*, în *rotund* şi în *vâslit*). Disponibilitatea ritmică oferită de iamb şi rimele închise (*rotund-fund* etc.) sugerează o scandare metrică ce alternează observaţia cu timbrul interior al rimei infantile. Poemele narează, în ceremonial, peripeţiile însoţirii dintre *eu* şi *spaţiul amurgului*, întrucât nu este vorba de *soarele* la *amurg*, ci despre o stare, o atmosferă realizată ca *un blestem*; trimiterile la *descânteç* semnifică, aici, o laudă a trecerii, *eul* poetic se divide pe sine în emiţător şi receptor, amalgamează, în interior, *spaţiul de decor* cu fiinţele devenite *decor*, sugerând *un descântec* dor pentru privitor-receptor.

Scanned with OKEN Scanner

vizibilă în fragmentele de cuvinte aranjate poetic devine marele *descântec*, unde inventarul apare mereu în secvenţe de continuă făcătură, de refuz al profunzimii şi de fericită situare în expresivitatea *iarmarocului*, în forţa oferită de lumina artificială.

Aflat mereu înaintea finalului, poetul creează conotaţii în care jocul este fundamental şi moartea se retrage treptat din lume, întrucât ea însăşi şi-a pierdut forma de ursită şi a intrat, polimorf, în lumea de joacă a obiectelor, chiar dacă ele sunt *cavou, sicriu de plumb, flori de plumb şi amor de plumb*. Discursul iniţiatic se bazează pe o distorsiune a realităţii, o transformare anamorfotică a spaţiului înconjurător într-unul de mucava şi a timpului într-unul de *apus*. Efectul tămăduitor se exercită doar asupra lui însuşi[3].

---

[3] Când receptorul se apropie de poezia lui Bacovia, se află în interiorul descântecului, unde cadrul de referinţă – *amurgul* – a devenit *decor*, iar zicerea descântecului este o formă de chemare a părţii feminine a aceluiaşi *eu*, chiar dacă din când în când, destinatarul sub forma unei fiinţe feminine, *iubita*, cititoare de poezie, face parte din *decor*:

„Te uită cum ninge decembre...
Spre geamuri, iubito, priveşte –
Mai spune s-aducă jăratec
Şi focul s-aud cum trosneşte.

Şi mână fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia,
Sau zilele mele – totuna –
Aş vrea să le-nvăţ simfonia.

Mai spune s-aducă şi ceaiul,
Şi vino şi tu mai aproape; -
Citeşte-mi ceva de la poluri,
Şi ningă... zăpada ne-ngroape.

Ce cald e aicea la tine.
Şi toate din casă mi-s sfinte; –
Te uită cum ninge decembre...
Nu râde... citeşte nainte.

E ziuă şi ce întuneric...
Mai spune s-aducă şi lampa –
Te uită, zăpada-i cât gardul,
Şi-a prins promoroacă şi clampa.

Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi şi nainte,
Te uită cu ninge decembre,
Nu râde... citeşte nainte."

(Decembrie)

Scanned with OKEN Scanner

După debutul din 1899 la „Literatorul", Bacovia a publicat primul volum, *Plumb*, în 1916. Analogiile, declarate, cu romanticii şi cu simboliştii :

„Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă,
Or ca Verlaine, topit de băutură –
Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.
Apoi, cu paşi de-o nostimă măsură,
Prin întunerec bâjbâiesc prin casă,
Şi cad, recad, şi nu mai tac din gură."
(*Sonet*)

Trăsăturile *descântecului* s-au păstrat în abundenţa gesticulaţiei, în violenţa culorii, în tonul gros şi, mai ales, în opoziţia faţă de oricine reprezintă o voinţă dinamică şi nu una statică, este fiinţă şi nu lucru. Caracteristică este incompatibilitatea relaţiei erotice cu aceea dintre două fiinţe, *cadavrele descompuse* în oraş demonstrează conflictul deschis cu alţi protagonişti, jocul este o repetiţie între zona conotaţiilor, ce ar trimite la o fiinţă, în realitate fiind vorba de o fotografie imaginară a disperării, prin care lumea devine obiect:

„Însă pal mă duc acuma în grădina devastată
Şi pe masa părăsită – albă marmoră sculptată –
În veştmintele-mi funebre,
Mă întind ca şi un mort,
Peste mine punând roze, flori pălite,-ntârziate
Ca şi noi...

Zi, finala melodie din clavirul prăfuit,
Or ajunge plânsul apei din havuzele-nnoptate.
Vezi, din anticul fotoliu –
Agonia violetă,
Catafalcul,
Şi grădina cangrenată,
În oglinda larg-ovală încadrată în argint..."
(*Poemă în oglindă*)

Sub raport formal, în acest text se află etiologiile explicite ale transformării fiinţei în *cadavru* în faţa indiferenţei *eului liric* şi al spaţiului însuşi, obligat să reflecte prin ritm şi rimă destrămarea. Tot acest *decor* pune în lumină patosul schizoid al mentalităţii unui *eu* ce trebuie să-şi evidenţieze sieşi o parte a vieţii, pusă sub semnul *amurgului* mnemnotic. Totul, în textul lui Bacovia, apare drept o simplă mecanică, o detaşare de uzualul celorlalţi şi o delimitare energică de tradiţie, pentru a salvgarda *sinele* letargic din falsul apus al focului:

„Potop, cad stele albe de cristal
Şi ninge-n noaptea plină de păcate;
La vatră-n para ce abia mai bate –
Azi, a murit chiar visul meu final.

Şi ninge-n miezul nopţii glacial...
Şi tu iar tremuri, suflet singuratec, –
Pe vatră-n para slabă, în jăratec, -
Încet, cad lacrimi roze, de cristal."
(*Singur*)

Scanned with OKEN Scanner

păstrate ulterior în volumele *Scântei galbene* (1926), *Cu voi* (1930), *Comedii în fond* (1936), accentuează dorința de însingurare a *eului* liric ce se mişcă în spațiul închis, simbolizat fie prin sicriu, fie prin pământul-mormânt.

Figurația poetică din volumul din 1946 reapare obsedată de acelaşi *amurg*, textul fiind construit prin reluări, aranjate simetric, ale fragmentelor din prima perioadă:

„Amurguri
Vopseli
Triste culori,
Dureri pe negândite...
Amurguri...
Spoieli
Boieli
De atâtea ori,
Induceți gând
Contemporan,
În uneori...
Amurguri...
Vopseli
Triste culori,
Spoieli
Boieli,
Speranțe părăsite... "

(*Amurguri*)

Actul de luciditate amară din momentul în care a compus primele texte, probabil la începutul secolului, se încarcă acum de o formă de delir, de repetiție, cu o existență mecanică în care prăbuşirea cosmosului şi a lumii se repetă cromatic, monoton şi obsesiv. Culorile sunt *spoieli*, sugerează *neantul* şi *marele nimic*, iar titlul la plural nu mai face nici o relație cu pastelul, ci stilizează senzațiile, şocând şi introducând grotescul în feeric.

Elementul cromatic ține tot de simetria decorului şi de repetiție, cuvântul *„boieli"* şi sintagma *„speranțe părăsite"* creând ecranul tremurat al monotoniei. După G. Durand, în *Structurile antropologice ale imaginarului*, culorile sunt fonduri de substanță, elementul constitutiv al centrului materiei. De aici, în orice peisaj al apusului, *gri, negru, galben* sau *violet* se dispun în sonuri şi sintagme repetate, în care finalul *„de jale"* ascunde durerea:

Scanned with OKEN Scanner

„Sunt iar în oraşul enorm.
De cei ce se sting, nimeni nu regretă.
Dorm...

Toamnă... şi amurguri de jale
Pătează cu o spaimă violetă
Oglinzile publice, murale.

Adio, visul s-ascunde...
Înainte? Înapoi? Oriunde... "
(*Nervi de toamnă*)

Contextul lugubru în care *plumbul, toamna, sângele* creează o continuă interacţiune şi iradiere, accentuează prezenţa elementului concret ce trimite spre reflecţii abstracte. Ceea ce impresionează este fragmentaritatea, reducerea la simple cuvinte enunţate şi ritmate prin spaţiul grafic.

Am ales anume până acum titluri cu trimiteri muzicale – *Sonet*, *Stanţă* – care subliniază alienarea şi mecanismul deşrămat printr-o exasperare a monotoniei, pornind din cosmosul exterior spre tensiunea interioară. Transformarea descriptivului, prin fragmentare şi familiaritate comunicativă, creează, paradoxal, înstrăinarea:

„Şi iată, ne-a surprins seara
Peste zi nefiind nimic.
La fel
Ca de atâtea ori.
Poveşti...
De muncă,
Lene,
Banchetul din umbră,
Sau timp de fericire.
Şi, iată, ne-a surprins seara,
Peste zi nefiind nimic."
(*Sic transit...*)

Sărăcia decorului şi transformarea liniilor în pete, puţinătatea metaforelor cu urme vagi figurative inversează lumea exterioară şi, cu toate că în interior accentuează stingerea, rezolvă, prin aparent dialog, relaţia cu alteritatea:

„La locul întâlnirii
Am aşteptat
De un timp

Scanned with OKEN Scanner

Ore trec
Dezolant.
Aceasta gândeam.
Iar despre tine
Mi-am zis
Că mă duci
Într-o lume
Care ţine mult,
Ca într-o cameră cu cărţi.
Din tot ce se vorbeşte
Pe atât se tot scrie.
Şi-n limba
Care o cunosc
Sunt multe teme
Cu ştiinţa versificării.
Descrie tu,
Când, dezolant,
Ore trec.“

(*Antrenare*)

Inexistenţa unui element tonic, reflectat de alteritate, trădează nu atât sentimentele unui învins, cât cele ale unui etern copil, aflat în căutarea mamei ocrotitoare. De fapt şi prezenţa pământului-sicriu şi a plumbului moale sugerează necesitatea reîntoarcerii în matrice, fie în poziţia de foetus, fie în aceea de pogorâre în mama-pământ. În pragul unei naşteri, după cădere, precum la început, eul poetic se află singur şi potenţarea sentimentului de durere înseamnă nu atât o melodie a spaimei din faţa morţii, cât o dezagregare lăuntrică şi o însingurare, pe care o produce viaţa. Imaginea ideală rămâne aceea de fi înlăuntru şi nu afară:

„Afară-i umed
Moină,
Ca şi demult, mizerii“

(*Verset prozaic*)

De altfel, raportarea acestor texte târzii la cele din prima perioadă sugerează repetarea motivelor, simplitatea melodică, lipsa de perspectivă, fixarea în fals burlesc şi plăcerea contemplării jocului de iarmaroc, în care omul acceptă spaima, se absoarbe total în ea, ştiind că în final închiderea şi căderea se rezolvă prin părăsirea locului de distracţie (conţinând sugestia torturii). Iarmarocul, un spaţiu plin de culoare, este unul al amurgului interior, care, prin rotaţie, devine o singură culoare, o cromatică neutră, amestecată, *a feudei* interioare:

Scanned with OKEN Scanner

„Roz
Galben
Alb
Verde
Cenuşiu
Covoare
Peisagii din zări :
Împăratul alb,
Împăratul negru,
Bogăţii grase
Într-un ascuns departe,
Utopii
Miragii
După urbane ziduri :
Făuriri mintale...“

(*Feude*)

Timbrul fundamental al culorii interioare rămâne prelung, o imagine sinestezică a unui amurg perceput *prin scântei*, în interiorul privilegiat al camerei, al odăii, al oraşului, al toamnei. Atmosfera poemelor sugerează dezorganizarea, aneantizarea, însoţită de un vag sentimentalism halucinant al viitorului (privit parcă prin obturanta membrană amniotică).

Soarele „în amurg“ devine o senzaţie, o expresie monoton repetată, o impresie de intensitate şi profunzime redusă la o estetică rudimentară, un artificiu cinestezic şi animalic, în care licăririle de conştiinţă se contopesc într-un *gâlgâit-plâns* al viitorului. Trecerea eului prin tăcerea nocturnă rămâne artificială şi maladivă, din cauza dorinţei sfâşietoare de reîntoarcere în matricea maternă. Albul, roşul, violetul stau sub semnul deznădejdii, al galbenului şi nu al sângelui şi al roşului, iar cifrul naiv din „amurg de toamnă violet“, în care oraşul, aurora şi Venus par „o vie violetă“, devine, în amurgul tardiv din poezia de senenctute, o plângere a Fătului ce refuză să mai simuleze naşterea.

Între eul empiric şi cel liric, care scrie versurile, apare o suprapunere perfectă: în poeziile finale apar propoziţii banale, ritmate prin succesiune grafică, fără intervenţia verbului. Grupul nominal devine important, „pictura parfumată cu vibrări de violet “ din *Nervi de primăvară* lăsînd locul, în opera finală, surprinzător, unei culori cenuşii (filtrând amestecul de durere, de plăcere, indistinct îngemănate, însoţit de senzaţia de extincţie în somnul morţii), ce semnalează în fapt lunecarea spre dezagregare a eului, realizată, paradoxal, o dată cu naşterea viitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Față de poezia lui Blaga (cu un limbaj ideatic și cosmic, cu o viziune integrală a lumii și cu presentimente metafizice), față de viziunea lirică arghezianã (ce creează un nou limbaj poetic), ritmurile lui Bacovia din ultima perioadă propun o monotonă desfășurare de exclamații absurde, anti-metaforice. Poetul creionează și desenează fantomele din interiorul său: este poet contradictoriu, solitar, agorafob, scrie numai „bucăți" de noapte, fragmente, de fapt vise anticipative ale vieții sau vise despre pierduta fericire a paradisului amniotic. *Stanțele* sunt complet lipsite de sugestii simboliste, fiind expresia unui eu nevrotic, interiorizat, rămas (sau redescoperind) descântecul repetat monoton, fără a mai crede în puterile sale exorcizatoare.

Eul poetic cunoaște o mișcare regresivă, de reîntoarcere în copilărie: în planul lăuntric, sentimentul insecurității totale este cel al unui copil părăsit și deposedat. Catastrofa pare să se rezolve prin descoperirea virtuților „materne", ocrotitoare ale vinului (*Stanță la vin*) și ale textului. Singuraticul poet caută în sărbătorile populare, cum este 1 Mai, izolarea:

„Profil de burg gigant
Și atmosferă rară,
Amar parfum de liliac
Și bonduri de ghitară.

Plăceri
De-o zi de sărbătoare,
Voioase vechi moravuri...
Spre câmp se duce
Și dumbrave
Eroua lume muncitoare.

Și după altă zi,
Post festum –
Îndemânări de cruci
Pe străzi
Și în tramvaie,
Spre necesarul randament
Din monotona Muncă."

(Arminden)

Comparând poemul *Arminden* cu poezia *De ce-aș fi trist?* a lui Tudor Arghezi, vom observa că repetițiile își pierd, prin destrămare și fragmentare, orice reverberație exterioară, interiorizarea spre golul-angoasă fiind creatoare de voluptăți dureroase. Pare să existe aici un

Scanned with OKEN Scanner

infantil complex masochist de plăcere a crescendo-ului disperării, aspectele traumatizante pot fi îndepărtate tocmai prin acceptarea pedepselor interioare:

„Iată, fructele au fost culese,
Suflet, deprins a fi trist...
Spre grădini vinețite
Fug păsările de iarnă.
Tarea iubire
Numai poetică a devenit.
Nu-i un motiv chiar să plângi.
Ți-amințești?!
În țară veneau visări
Din Orient.
Trecea vânzătorul
Cu panerul de cărți.
Ți-amințești?!
Ecouri scurte,
Și târgul brumat.
Monoton,
Împușcături de vânătoare.“
(*Toamnă în târg*)

Acceptarea toamnei, în burgul sau „târgul brumat“, lipsa verbelor (în afara interogativului *ți-amințești?*), trimiterile la cromatica autumnală par ecouri din biografie. Reprezintă, de fapt, amânarea reîntoarcerii în realitate și acceptarea spațiului interior simplu, muzical și repetat drept un spațiu securizant, care, prin frecvența asociațiilor și a aparentei sincerități, creează în conștiință o limită organică, în care poetul se simte ocrotit, tocmai pentru că acceptă dezintegrarea exterioară.

Ceea ce afirma George Călinescu în *Istoria literaturii române* despre „manierismul patetic“ și despre „artificial“ se manifestă și în suspensiile și în *hiatus*-urile din frângerile exterioare, grafice și în poematica semnelor nespuse :

„Nu trebuie
Să-ți spui gândurile
Dacă regreți
Trecute scrisele rânduri.

Șadă mintea-n Neant
Din câte veacuri zvonesc,
Nimic a nu mai reține
Din multe ce se vorbesc.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este, şi nici n-a fost;
Trec zile şirag.
Orizont suspect,
Şi metafizic prag."

(*Sine die*)

Stanţele au puternice relaţionări cu imaginile din proză, unde structurile motivelor se organizează vag şi pasager şi unde imaginea *iarmarocului* şi a refugiului în camera *cubului negru* filtrează această nevoie de reîntoarcere în uterul feminin, unde lumea poetizată, disparată şi ilogică are capacitatea de a mângâia, prin lichidul amniotic. Dacă am privi textele lui Bacovia drept o întoarcere dorită spre starea de *Făt*, am observa o altă concepţie a lumii, în care noaptea, urmând *amurgului*, este pragul de acoperire a dorinţei de a avea „*o lume micşorată*", pe care o poţi descoperi în gustul vinului:

„Amici, e ora
Când vinul
Ne-a făcut suspecţi.
Cadenţe
De târziu orologiu.
Dacă a fost vreodată
Mai bine ca acum,
Sau a dormi
Peste ziua de mâine...
Altă realitate.
Cum, de la un etaj
Se vede
Autouri
Şi-o lume micşorată.
Cum recompare
Junia
În cârciume igrasioase.
Amici,
Cadenţe
De târziu orologiu...
O haină, pe gust,
Să părăsim
Necunoscutul
Leviathan."

(*Stanţă la vin*)

Aceeaşi formulă de închidere reapare în versetele din 1957, de fapt, fragmente ale gândurilor deambulatorii produse în faţa *amurgului-apus:*

Scanned with OKEN Scanner

„Ce este cerul, – ori ziua a trecut...
În ciripiri de-amurg stau să te-aştept
Ce este oare de-acum...
Deplină fericire, unde să mă-ndrept!

Şi-ţi pare că se vorbeşte de tine
Aproape, mai departe – mai gândesc eu?
Ce este astăzi – ori ziua a trecut...
Ori ciripiri de-amurg s-ascult mereu."
(*Seară*)

Dacă admitem că pentru Bacovia elementul dinamic rămâne simbolul, ajungem la o concluzie ciudată, întrucât finalitatea oricărui text bacovian nu este de a integra lumea internă în aceea exterioară, ci, dimpotrivă, de a izola, prin limbaj simbolic, *eul* de ceilalţi şi de a crea spaţiul securizant, asemănător celui din uterul matern. Poziţia de *Făt* se poate analiza ca un efect secundar al manifestărilor simbolice, care, devenind obturante pentru receptorii posibili, inclusiv pentru eventualul interlocutor feminin, se bazează pe nişte invariante originale, acelea care au permis deopotrivă interpretarea poeziei bacoviene fie drept o poezie expresionistă, fie drept una simbolistă, fie drept una post-simbolistă.

Trebuie să vedem că ecourile hedoniste ale simbolismului, la nivelul filosofic-senzualist şi, mai ales, poetic, sunt părăsite pentru un semn melancolic concret, explicabil genetic, spiritual şi contextual, în funcţie de caracterul fiziologic, psihologic şi transcendent al omului Bacovia.

Structura realităţii exterioare, sociale şi antropo-genetice se schimbă foarte puţin pentru eul bacovian, în realitate, problema rămânând o cât mai ermetică închidere *a cubului negru* în care se poate izola de ceilalţi şi chiar de sine însuşi. Sunt posibile infinite interpretări ale operei bacoviene. Am optat pentru o interpretare care nu permite să vedem poezia acestui autor ca pe o formă ermetică ce sugerează singurătatea eului liric. Această singurătate e disimulată, de multe ori, de fragmentele de text ce nu mai respectă, la nivel lingvistic, funcţia referenţială, transformându-se, asemenea descântecelor folclorice, în eufonie pură ori în „bîiguială" cu finalitate magică, creatoare nu de sens, ci de un înţeles mai subtil, ca în clipa revelaţiei. Cel supus magiei poetice nu este neapărat un „pacient"–destinatar exterior. El pare a fi, mai degrabă, chiar sinele profund al poetului.

Scanned with OKEN Scanner

Încercând o sistematizare, principalele structuri ale poeziei bacoviene din ultima perioadă sunt:

- accentuarea singurătății;
- indiferența față de motivele literare din poezia altor scriitori;
- încercarea de a transforma cuvântul scris și spus într-o barieră față de lectorii exteriori;
- refuzul ambiguității, o creație a unui destinatar intern, echivalent cu emițătorul și simultan cu acesta;
- identificarea mistică a sinelui cu destinatarul divin;
- fragmentaritatea similară unei arte poetice ermetic-moderne;
- autoreferențialitatea continuă, de tip secundar, întrucât poetul revine obsesiv la clișeele enunțate la începutul secolului, neinteresându-l atmosfera simbolistă, ci doar propria sintetizare a unui spațiu în care *eul* se ascunde, *„decadent"*, de el însuși, în care refuză să scrie și, semantic, transformă sonul în *„cortină de fier"*.

Exegeza bacoviană este foarte bogată, încheiem nu atât cu trimiteri la lucrările de istorie literară, cât cu o mărturisire a autorului însuși ce încearcă să explice, simplu și stângaci, acumularea unei atmosfere de căldură și de *„cocon"*, măsura în care poezia creează, prin forma de descântec, o *„gogoașă"* de mătase naturală, unde poate dormita spiritul omului ce caută în aburii cafelei, ai fumului de țigară, ai cârciumii, ai camerei, laturile grădinii în care poate să-și apere corpul și sufletul de umed, de frig, de ceață, adâncindu-se în sine, suav și *sensitiv*:

„Nu am nici un crez poetic. Scriu precum vorbesc cu cineva, pentru că îmi place această îndeletnicire. Trăind izolat, neputând comunica prea mult cu oamenii, stau de vorbă cu mine însumi, fac muzică, și când găsesc ceva interesant iau note pentru a mi le citi mai târziu (...) Nu sunt decât pentru mine." Poetul îi mărturisește reporterului, în 1929, obsesiile, refuzul lumii celorlalți. Culoarea *amurgului violet* este lipsită de culoare, întrucât ea este ștearsă, prin misterul simplu al vieții:

„Albastre,
Roșii,
Mov,
Albe,
Dormiți, de-acum,
Abandonate flori –
Zăpada albă
Curge peste voi,

Scanned with OKEN Scanner

Mai friguros
În parcela
Din dosul casei."

(În iarnă)

Într-o călătorie teoretică pe marginea bucuriei de a scrie şi de a citi, Roland Barthes consemnează plăcerea de a compune texte care *bolborosesc*: *„Bolboroseala textului este numai această spumă de limbaj ce se formează sub efectul unei simple nevoi de scriitură. Nu ne aflăm aici în perversiune, ci în cerere. Scriindu-şi textul, scriptorul întrebuinţează un limbaj de sugar: imperativ, automat, neafectuos, o mică revărsare de clicuri (aceste foneme lactate pe care uimitorul iezuit, van Ginneken, le plasa între scriitură şi limbaj): sunt mişcările unei sucţiuni fără obiect, ale unei oralităţi nediferenţiate, separate de aceea care produce plăcerile gastrosofiei şi ale limbajului."*[4]

Cei trei poeţi comentaţi până acum au câteva caracteristici similare, ce pornesc de la faptul că nu se mai adresează unor lectori virtuali situaţi într-o societate binevoitoare (L. Blaga), care trebuie câştigată mereu (T. Arghezi) sau indiferentă (G. Bacovia), ci se adresează lor înşile. Importantă devine doar comunicarea exterioară cu lectorul real – *Moartea* ce trebuie sedusă în texte prin transformarea acesteia în simbol-*iubită*, în aliat-*noapte* sau în decor-*obiect*.

La G. Bacovia nu apare libertatea de comunicare a *eului* producător în afara textului, ci sacralizarea cu mijloacele de *hieratism baladesc*, de *ritm de descântec* sau de *bâiguială-descântec* înlăuntrul acestuia, prezenţa limitei *moartea*, fiind transgresată literar şi nu social.

Această implicare a unei serii diacronice pentru poezia anilor 1945-1965, referitoare la un grup de scriitori maturi, născuţi înaintea secolului al XX-lea, nu se referă la nici o variantă de tip *şcoală, grupare, promoţie*, ci doar la una de *vârstă*, alăturată dominantei angoasante a limitei, **Moartea**, şi de unitatea stilistică a producţiei fie *alogică şi liberă*, la Bacovia, fie *intelectuală şi austeră*, la Blaga, fie *anarhică şi dărâmătoare*, după o falsă etapă de acceptare, la Arghezi.

Din punct de vedere stilistic, toţi trei scriitorii renunţă la sugestivitatea polivalentă şi caută un joc *ireal, oniric*, o atitudine de *derealizare*, organizată printr-un tipar stilistic magic. Perspectiva este, prin esenţă, o

[4] Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Editura Echinox, Cluj, 1994. Traducere de Marian Papahagi, p. 9-10.

Scanned with OKEN Scanner

etapă *de îndepărtare,* cu mijloacele cuvântului orientat negativ (*blestem*) şi pozitiv (*descântec*), spre o forţă dinafară, descendentă, contrastantă.

Cu toate că întreaga epocă utilizează un mit al desacralizării şi proslăveşte realitatea, aceşti trei poeţi re-constrâng cuvântul să forţeze limita, să o împingă, cu ajutorul unei strategii retorice populare foarte vechi, cu ajutorul unei preponderenţe a semnificantului, cu o prioritate acordată ocultării semnificatului secret, *alungarea morţii.*

În relaţia cu poezia anterioară scrisă de aceştia, dominantele există printr-o opoziţie, mai puţin raportabilă la criza socială şi istorică, cât, mai degrabă, la orientarea unui complex nemărturisit de a nu-şi putea prelungi viaţa cu ajutorul discursului.

Dacă orice descriere a lumii era o formă de organizare artificială, dar adresată societăţii, cei trei autori din această perioadă manifestă o trăire *negativă* faţă de multe forme mimetice. Se refuză, aşadar, sfera evenimentului istoric, insistându-se pe formarea de *imagini cosmice,* diverse şi distanţate, pe care le-am numit *apus,* fie că sunt articulate oarecum verosimil, la Blaga, fie că sunt indice de negare, prin *noapte*, în producţia arghezianã, fie că sunt un mod privilegiat de metamorfozare, într-un *spaţiu anatomic*, obsesiv, ca la Bacovia.

Ceea ce încercăm să sugerăm este că toate formele materiei din cosmos sunt reconstituite alchimic şi mental în producţia estetică ce poate comunica conştient cu *conexiunile etapelor iniţiatice* (Blaga), uneori independent manifeste, prin *meşteşug* (Arghezi) sau cu ajutorul modurilor adresării în *relatarea interioară* (Bacovia).

Figurile discursului renunţă la procedee exterioare şi *se trans-mută* spre mecanisme fonologice (Bacovia), spre mecanisme de *adjectio* (Blaga) şi de *detractio* (Arghezi). Circumstanţele generale ale actului producerii presupun o metamorfoză de ansamblu; textele au o orientare semiologică, posibil similară, întrucât poeţii îşi continuă propria creaţie, întrucât această creaţie este un semn macroscopic al lipsei de corelaţie cu orizontul aşteptării al publicului.

Trebuie să observăm că, în afara lucrării lui Tudor Vianu despre Tudor Arghezi, publicată şi, probabil, a manuscrisului Melaniei Livadă, atitudinile posibile ale *receptorilor-critici literari* nu au existat în timpul scrierii, multă vreme critica literară interpretând opera în funcţie de referent, de transformarea textului într-un conţinut verosimil, segmentat

Scanned with OKEN Scanner

şi modelat în codificările motivelor, fără a ţine seama că este vorba de *funcţie-semn* şi nu de conţinuturi artistice implicate, probabil, identic, după critici, în proză, teatru, naraţiune etc.

Ceea ce am observat este implicarea *eului* într-un proces arhaic, în care subiectul producător *structurează* (L. Blaga), *transfigurează* (T. Arghezi) şi *metamorfozează* (G. Bacovia) elementele existentului: *materia mundi*.

Întrucât materia clasificată pare că este şi stăpânită, am preluat, după G. Călinescu, o clasificare posibilă a *cosmosului poetic*, prin intermediul *soarelui*, ce aparţine *focului*, împreună cu succedaneele lor terestre şi am evitat categoria *apei*, aceea a *aerului* şi aceea *minerală*, pentru că la cei trei poeţi, lumea întrevăzută intră într-o catagrafie ieroglifică de visare neîntreruptă, prin transformarea *astrului zilei, la apus,* într-o formă *baladesc-favorabilă,* într-o *formă negată* şi în alta *anatomică*.

Experienţa poetică a transformării unui element obiectual (*soarele*) şi a unuia evenimenţial (*apusul*) într-o formă poetică, se constituie printr-un apel, în care reflexul simbolic al acestei sintagme oferă o perspectivă lirică în gesturi enunţate diferit, chiar dacă sunt înlănţuite de sfera conceptelor *descântecului*, o relatare anterioară confesată deopotrivă unei *fiinţe supranaturale* şi unui *pacient-beneficiar* care atinge, prin experienţa cuvântului, o stare de vindecare, după ce a parcurs, iniţiatic, un drum prin interiorul cuvintelor, modelat de *eul* liric.

Factorul-cheie al sistematizării noastre ne arată că *eul* producător al celor trei poeţi la senectute refuză structurarea exteriorului, transfigurează total elementele exterioare în unele interioare şi, uneori, le metamorfozează formula.

În afara *eului* producător şi *a materiei* modelate, considerăm că motivarea ontologică pusă de realitatea limitatoare este identică, a format condiţii propice, excluzând trufia de sorginte demonică a celor care scriu pentru public.

În condiţia de structurare a materiei, mărcile oralităţii nu sunt obnubilate şi rămân prezente sub forma de *baladă*, *descântec*, *cântec*. În relaţia cu *destinatarul,* efectele scontate ale comunicării prelungesc doar procesul mental, modelul de producere fiind infinit şi fără răsplată. În general, *laudes Domini de creaturis* nu mai apare şi iluminarea finală este uşor ironică, cu toate că, în exterior, traseul gândirii crede într-o reacţie compensatorie.

Scanned with OKEN Scanner

Întrucât aspectul meliorist al textului est revelat, paradoxal, cititorului ulterior producerii textelor şi cunoaşterea stilistică a traseelor ţine de alte principii, Lucian Blaga îşi hipertrofiază recuzita, ocolind formulele de transcendere, aparent reluând unele motive şi structuri consacrate:

„Strălucitoare-n poarta raiului
sta Eva.
Privea cum ranele amurgului se vindecau pe boltă
şi visătoare
muşca din mărul,
ce i l-a-ntins ispita şarpelui.
Fără de veste
un sâmbure i-ajunse între dinţi din frunctul blestemat.
Pe gânduri dusă Eva îl suflă în vânt,
iar sâmburele se pierdu-n ţărână, unde încolţi."
(*Legendă*)

Structura poetică narativă de tipul *baladei* va fi reîntâlnită la foarte mulţi scriitori contemporani, întrucât aceştia organizează sistematic, de la titlu, *crescendo*-uri stilistice acceptate de cititorul-cenzor.

Pentru Tudor Arghezi, structurarea cu mediere de sens, cu transfigurare şi metamorfozare a propriei imaginaţii estetice este vizibilă în volumele din 1955 şi 1956. Elementul retoric, de ordonare a materiei lipseşte complet în poezia lui Bacovia, care nu utilizează *crescendo*-ul arghezian din *Spuză fierbinte*:

„Spuză fierbinte, drumul fierbinte.
Câmpie de oseminte.

Mi-e ca o coajă de pâine arsă gura,
Şi balele-s ca saramura.

Limba mi-i ca piatra de ascuţit coasa.
S-au lăsat pe mine păreţii, bârnele, şi toată casa
Se strânge coşciug",

ci, dimpotrivă, el prelucrează, reducând la esenţă, coborârile şi uzurpările din propria sa schemă de însumare, prin refrene fixe, fără pseudo-interogaţii, fără tehnici de contrapunct şi fără exclamaţii rezumative şi *aparte*-uri. Poezia lui Bacovia este o înlănţuire de sunete şi de ritmuri, muzicală, balansând versurile spre o fetişizare a cuvântului-sunet de tip oral.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia, pentru el, are un aspect ludic inconştient, ea nu mai simulează, ci transcrie un *tempo* interior, fără canoane şi deprinderi exterioare, ci un dialog cu el însuşi, soluţii ale unor iniţieri finale, în silabe, în cadenţă mecanică, monotonă şi misterioasă, fără umor, precum avea Arghezi:

„Într-o ţară care-a fost
Era mare cel mai prost.
Bi-ba, ba-ba
Li-ba, la-ba.
Ţara unde-i bun tutunul
Avea proşti unul şi unul
Bi-bo, bo-bi
Ri-bo, ro-bi.
Cine-oleacă-avea de cap
Şi-l punea după dulap.
Hu-hu, bu-hu
Bu-hu, hu-hu.“

(*Horă de băieţi*)

Simţim nevoia să asigurăm existenţa unei acumulări de sens obscur prin emanarea iradiaţiei magice a unei forţe prin care nu se înţelege nimic:

„Ce frică fără cauză
A poposit...
Sunt bucuriile
Din subconştient
Ce se coboară-n geam
Ca întuneric fără veste,
Sunt ale oraşului intimidări,
Enigme de hazard
Şi anii ce-au fugit,
Fără-nţeles
Şi şoaptele uitării, –
Sau fie
Şi orice s-ar întâmpla...“

(*Zgomote*)

căci atitudinea *eului* nu este de perfecţionare, ci de abolire, de asumare a eşecului, prin golire treptată şi deconturare a unei reprezentări existente în arabescul detaliilor din descântec.

Lectorii-cenzori au determinat, prin interzicere, o poezie aplecată asupra ei înşişi.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Opera lui George Bacovia, anterioară epocii studiate:

Plumb, Poezii, Bucureşti, 1916.
Scântei galbene, Poezii, Bacău, 1926.
Bucăţi de noapte. Poeme în proză, Bucureşti, 1926.
Cu voi..., Bucureşti, 1930.
Comedii în fond. Versuri, Bucureşti, 1936.

Opera studiată:

Stanţe burgheze, Bucureşti, 1946.
Poezii, ESPL, 1957..

Scanned with OKEN Scanner

În 1956 poezia sparge ***amurgul*** *cu un* ***buzdugan:*** *Nicolae Labiş*

Leit-motivele lirice au o notă locală, o coloratură folclorică bazată pe un sentiment nemărturisit al dorului, cu detalii simbolice, rurale, cu o revoltă cu capul aplecat şi cu particularităţi regionale moldoveneşti, ce se pot opune ardelenismului lui Goga, intelectualismului lui Doinaş şi savorii de orchestraţie boemă a lui Dimitrie Stelaru şi Constant Tonegaru. Înrâurirea post-simbolistă în atmosferă *de romanţă* eminesciană se poate recunoaşte în textele lui N. Labiş.

Inspiraţia folclorică presupune un itinerariu pe care îl discutăm prin intermediul dublei perspective, una a anilor '60, în care a fost simţită ca revelatorie poezia lui Labiş, şi una *à rebours*, în care, matur, *„tânăra imaginaţie"* poate fi constituită dintr-o perspectivă totală şi nu parţială, întrucât, deşi circulau în deceniul al şaptelea, textele boemilor şi ale avangardiştilor erau simţite drept constante periferice. Continuarea modernistă a poemelor lui Goga în opera lui Adrian Maniu şi a lui Ion Pillat, confesiunea despre complexa lume de mituri, credinţe şi rituri rurale, a primit rezonanţe *de cântec* contemporan prin *lectorii-tineri* de atunci şi, astfel, semnul romanţei a putut să plutească încă treizeci de ani asupra unor *lectori orientaţi*, fără să ştie, de fulguraţia poetică a unui moldav rural în capitala bucureşteană.

E semnificativă cristalizarea unui fior de lume folclorică în a doua jumătate a secolului al XX-lea, întreprinsă în cultura citadină de scriitori, care îşi afirmă originea rurală. După 1945, folclorul nu a mai pătruns atât prin citate, prin decupaje, prin stilizări şi influenţe prozodice, cât prin elemente de viziune, printr-o sensibilitate estetică sintetizată patetic, printr-o regie folclorică alimentată oniric şi abstract de mişcarea de basm şi de atmosfera *baladescă*.

De data aceasta, declaratul *rapsod* nu se află într-o lume rurală, adresându-se unor *receptori-conţărani*, ci se află într-o lume urbană care îl contemplă, crezând că regia folclorică este o modalitate de naştere a unei alte expresii poetice, în realitate, atitudinea de simpatie faţă de

Scanned with OKEN Scanner

folclor şi faţă de romanţă crescând succesul acestei lirici, impuse întâi *de lectorii-cenzori*, apoi de *lectorii-prieteni* (*G. Tomozei*) şi, în sfârşit, *de lectorii-profesori*[1].

---

[1] Demonstraţiile despre mentalitatea rurală din perspectiva poeziei contemporane s-ar putea face şi prin raportări la poezia lui Esenin, generaţia postbelică de scriitori preluând cantilene de manieră onirică, fie în translaţii de expresii şi simboluri, fie în ritmuri, precum Dan Botta care construia, şi el, în joacă, o lume folclorică în spaţiul urban:

„Nordic ciobănel,
Tristul meu model,
Cine te aduce
Pe cărări în cruce,
Sub limpede punte
Cu seara de frunte?
Poate, călător,
Liricul meu dor,
Stelele pe apă,
Umbrele pe pleoapă,
Cornul depărtării,
Muzicile mării!
(Pe vânturi ascult
Orficul tumult,
Când şi-ardică struna
Fata verde Una,
Duce-i-aş cununa!)"

(Dan Botta, *Cantilenă*)

Momentul '45-'46 apare sugerat în volumul lui Dimitrie Stelaru, *Ora fantastică*, obsesie rimată excepţional:

„Iubire, limpede singurătate
Orice cântec e un deşert"

a unui *„înger vagabond"* care n-a cunoscut fericirea, caracterizat de o boemă tulbure:

„Dimitrie Stelaru, noul Christos
Se va ridica lângă tine, rănit,
Scuipat, bătut, alungat
Profeţind: „prea târziu –
Prea târziu, vierme golit"..."

(*Ora fantastică*)

adresată unei *Eumene, Eunor, Elra, Asena*, romanţă care nu a rezistat, tocmai pentru că iubirea-singurătate nu-i interesa deloc pe *lectorii-cenzori*, după cum lirismul lui Constant Tonegaru (*Plantaţii*, 1945), construit pe procesul de desacralizare a cosmosului fascinant, nu a plăcut aceloraşi *lectori*; poetul este inconformistul absolut, din toate fazele istoriei.

Portretul lui Tonegaru se deschide ca o anatomie a iubitei sau devine conştient de anatomia miraculoasă:

„Ei, Tonegaru, alhimist al clarurilor de platină,
aminteşte-ţi de dansul de peste vămi, peste zodii...
dincolo de pulpe ferigele creşteau miraculos
până la pieptul unde săltau două rodii",

iar prelungirile suprarealismului, la Gherasim Luca şi Gellu Naum, erau simţite ca desensibilizări ale universului, sfidătoare, provocatoare, insolente şi dure.

Scanned with OKEN Scanner

Cei trei poeţi, Nicolae Labiş, Ştefan Aug. Doinaş şi Nichita Stănescu, reprezintă trei direcţii semnificative în epocă: cel dintâi, dispărut în 1956, a devenit un fel de simbol pentru epocă, *„buzduganul unei generaţii"*.

Să reamintim, din ciclul „crepuscular" al lui Ion Caraion, prototip pentru personajul principal din romanul lui Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*:

„Atâtea-ncep şi nu le ştim sfârşitul...
Neterminat rămâne-n urmă visul –
Copilăria-şi cheltuie caisul
Şi-obrajii-şi beau de-aseară, asfinţitul."

Aici apare o concentrare a lirismului confesiv, detaşat, care nu a fost acceptat în epocă. De fapt, nici ironia inepuizabilă a lui Geo Dumitrescu nu a plăcut, cu toată mobilitatea spirituală şi teroarea verbală, chiar atunci când în *Ieremia* se face un elogiu al voinţei de a pierde, al perdantului:

„De mult mi-era drag Ieremia,
Toată lumea spune: ah, Ieremia, oiştea, Ieremia
Toată lumea striga: ajunge, Ieremia!
Dar mie mi-era drag, căci necontenit
În mine creştea încredinţarea
Că aşa apăruse în lume, datorită lui,
Cea dintâi căruţă fără oişte,
Că aşa va fi să apară în lume
Cea dintâi ogradă fără garduri."

La foarte mulţi poeţi din epocă apăreau în structura poetică: *aşteptarea iubitei, melancolia, mişcarea narativă, regatul iluziilor, patetismul*, dar mulţi erau creatori culţi *de baladă*, precum Radu Stanca, Ştefan Aug. Doinaş, solemni şi lirici .

Nucleele epice şi voluptatea unui alfel de lirism cultivate de Ştefan Aug.Doinaş, utilizarea unor elemente romantice din balade, dar folosirea unui eveniment mitic şi nu a unuia intrând în imaginarul folcloric, îndepărtează *lectorii-cenzori* de grandioasa poezie postbelică. Schemele *baladeşti*, urmărind cu obstinaţie un sens moral, din textele lui Ştefan Aug. Doinaş, creează o participare monumentală, în poeme culte, statuare şi nu de sorginte pulsatil-rurală. Textele lui Şt.Aug. Doinaş devin victime ale scenariului intelectual, datorită echilibrului şi a lipsei de participare la complicatul mecanism simplu al cenzurii.

Marca prin care îşi concep Ştefan Aug. Doinaş şi Nichita Stănescu textul poetic este absolutizarea imaginarului urban în stilizare folclorică, căci, şi la Doinaş, *baladescul* este *un pseudo-baladesc*, şi la Nichita Stănescu, *cântecul-romanţă* este o mai curând o ramă.

Poetul Nicolae Labiş a intrat în mreaja unei unităţi tematice oferite de *Şcoala de literatură Eminescu*, Ştefan Aug Doinaş s-a prins singur într-o plasă a *baladescului* de mentalitate citadină, rămânând ancorat în acelaşi spaţiu, cu toate masivele schimbări ale volumelor, iar Nichita Stănescu, poet, şi-a asumat cântecul boemei şi al lui Nicolae Labiş în interiorul *„capitalei care ucide"*.

Din această lume de colegi şi prieteni: Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Gabriela Melinescu, unul a pierit, altul a plecat, iar al treilea scârţâie, ca bard adolescent, *cobzar bătrân şi răguşit*, până astăzi.

Nu este vorba de o inventariere a materialelor folclorice prin prismă citadină, ci apare o pasionantă îmbinare de pietricele ţărăneşti în grădinile închise între ziduri, din oraşe. Toţi trei şi-au asumat mitul străvechi al transformării vieţii, buratecul Adrian Păunescu ispitind, uneori, prin caracterul mozaical al operei sale, dar, oralitatea specifică şi interioară, hieratică, prezentă în poezia fără cititori contemporani a lui Lucian Blaga, a lui Tudor Arghezi şi a lui G. Bacovia este pierdută. Imaginile interioare ale oralităţii pot fi conturate doar în lumea versurilor lor, în pensulele ce vibrează nu cu pastişă, ci cu credinţă.

Scanned with OKEN Scanner

Pe linia unui descriptivism patetic moldav, *amurgul solar* apare altfel în spaţiul natal, prins între geografie şi prezenţa dură a războiului ce a sfâşiat nu doar oamenii, ci şi natura:

„Pe obcinele Stânişoarei am trecut
Când soarele însângera a înserare,
Păşeam tăcut, cu gândul dus către trecut,
Cu gândul dus la o iubire trecătoare.

Urcau din văi vuiri de ape, monoton
Cădeau de sus vuiri de brad, înmiresmate,
Eram mâhnit şi ameţit de-atât ozon
Şi de-amintiri ce-mi reveneau ne-nduplecate."
(*Pe obcinele Stânişoarei*)

Sfârşitul zilei readuce în planul amintirii sfârşitul războiului şi efemera compensaţie erotică, *amurgul* fiind tot timpul, pentru tânărul *rapsod*, un corelativ al sângelui, metaforă obsesivă de-alungul scurtei creaţii lirice, cu armonii sonore vădite în aliteraţii şi în rime frumoase, populare (*însângera, a înserare, văi, vuiţi, vuiri, trecut, trecut, trecătoare*).

S-ar părea că *apusul* apare înscris o dată cu naşterea în destinul poetic al moldoveanului rătăcit la *Şcoala de literatură*, devenit emblemă a succesului pentru poeţii care au crezut în destinul fericit al comunismului. În 1956, la 24 decembrie el a pierit, închegându-şi, probabil, un *epitaf*, simţit de Tudor Vianu, drept încheiere similară cu epitaful lui Villon, *amurgul* fiind înscris în moarte, prinsă în alegoria unei *Păsări* din basme:

„Pasărea cu clonţ de rubin
s-a răzbunat, iat-o, s-a răzbunat.
Nu mai pot s-o mângâi.
M-a strivit
Pasărea cu clonţ de rubin.

Iar mâine
Puii păsării cu clonţ de rubin
Ciugulind prin ţărână
Vor găsi poate
Urmele poetului Nicolae Labiş
Care va rămâne o amintire frumoasă."
(*Pasărea cu clonţ de rubin*)

Într-o serie de poeţi morţi de tineri (*Vasile Cârlova, D. Iacobescu, Mihai Eminescu*), Nicolae Labiş, din Mălinii Sucevei, preia din poezia

Scanned with OKEN Scanner

ardeleană (*Coşbuc, Goga*) imaginea poetului-tribun, *vates*, a poetului pornit din spaţiul rural, căutând în magica investitură a cuvintelor forţa de a fi un autor de tip folcloric, *un meşteşugar*, *rapsod* rural, dar, în acelaşi timp, îndepărtat de lumea şi de mentalitatea pământului, întrucât, deplasat în spaţiul urban, îşi prelungeşte *cântecul de romanţă*, simţindu-se izolat, el însuşi un spirit al asfinţitului, spectru neînţeles al distrugerii focului:

„Eu sunt spiritul adâncurilor,
Trăiesc în altă lume decât voi,
În lumea alcoolurilor tari,
Acolo unde numai frunzele
Amăgitoarei neputinţi sunt veştede.
Din când în când
Mă urc în lumea voastră
În nopţi grozav de liniştite şi senine,
Şi-atunci aprind mari focuri
Şi zămislesc comori
Uimindu-vă pe cei ce mă-nţelegeţi.
Apoi cobor din nou prin hrube trudnice
În apa luminoasă, minunată.
Sunt spiritul adâncurilor,
Trăiesc în altă lume decât voi."
(*Spiritul adâncurilor*)

Căutându-şi, în planul real, o altă *„Stânişoară"*, munte de lângă satul natal, studentul la Facultatea de literatură, facultate construită *„ad-hoc"*, nu atât pentru a simţi valorile iniţiatice ale sunetului, cât pentru a conduce o semnificaţie *pro* regimul socialist, tânărul Nicolae Labiş se simte *un cântăreţ* ce concentrează, nostalgic, situarea sa la limită, între lumea rurală şi cea urbană, între creaţie colectivă, anonimă şi marcă individuală, *de rapsod* acceptat şi urât simultan, *blestemat* de a fiinţa altfel decât i s-a hărăzit:

„... Într-un sicriu de ceaţă, aşa au adormit,
Au amorţit în umbră firesc, fără blesteme,
Şi apele uitării le duc necontenit
Şi nu mai este nimeni la viaţă să le cheme.

În locul lor sosiră cu negri maci în dinţi
Femei întunecate cu gura tutunie,
Cu ochi ca alaunul şi au dansat, fierbinţi
Şi răguşit cântat-au o tristă melodie.

Scanned with OKEN Scanner

Lăsându-vă mai singuri le duce Râul Verde
Imaginând din aburi făptura lui Satan,
Le duce şi pe ele şi după zări le pierde
În raclele greoaie, cioplite grosolan."
(*Pierderile*)

Dacă re-judecăm textul lui Nicolae Labiş în legătură cu un prototip folcloric, vom observa că justificarea psiho-faptică a jertfei roşii a *amurgului-clonţ* este făcută în manieră tradiţional-folclorică, finalizată prin iniţierea exterioară şi prin aceea interioară, semnificaţia *morţii căprioarei* fiind de a contura un sentimentalism cu mutaţii valorice de la rural spre urban.

Cititorii-cenzori acceptau profunda şi superioara afirmare a vieţii postbelice şi încheierea secetei, cititorii proveniţi din mediul rural şi depeizaţi în oraş înălţau un imn patetic *jertfei reale,* fără să vibreze la resorturile filosofice, iar *colegii-cititori* de la *Şcoala de literatură* îşi sporeau importanţa prin intermediul prim-planului-pildă, conturat în versuri sigure, ce amplifică brutalităţi de limbaj, ulterior polizate melodic. *Scheletul de naraţiune* în lirică ascunde mereu, în semnificaţiile latente, *pilda*. Impunerea acestui text-monolog, fără destinatar, cu ajutorul manualelor şcolare şi al criticii literare a condus la o supraapreciere a sa. Desprindem de aici semnificaţia existenţei unei agresări a limbajului poetic de către o alteritate deschisă acum unei lumi ce vede inversat binele şi răul, absolut fără să fie conştient. Nicoale Labiş face o separaţie pură între realitatea bună, *„Cei ce ard"*, şi realitatea rea *„Cei ce nu ard"*. Într-un fel, prima calitate de rezistenţă este de a accepta imboldul dezlănţuit al unui nou Dumnezeu, nepătruns, incognoscibil, insondabil, al tenebrelor şi al nopţii terifiante, dar care oferă *„inima căprioarei şi rărunchii"* prăjite la un foc montan, răspunzând focului rece al setei ce determină vânătoarea, foc care în realitate devine un succedaneu solar. Dacă am căuta un plan îndepărtat al urcării muntelui cu Isaac jertfă, atunci jertfa finală este chiar eul poetic, acceptând lumea în care el se vrea *„buzdugan"*, obiect-unealtă care striveşte pentru a re-crea, mănâncă pentru a fi.

Pentru Eugen Simion, *buzduganul* lui Labiş (în ediţia *Scriitori români de azi* din 1974) este legat de mitul unui Făt-Frumos invers, *„dominat de eposul popular"*, mai ales în trecerea de la o dramă a adolescenţei spre una a maturităţii sau de la drama războiului spre lumea păcii.

Scanned with OKEN Scanner

Din ritmurile folclorice, Nicolae Labiş a păstrat plăcerea de a ritma, de a construi corect structuri imagistice, cu semnificaţii tradiţionale, în tipar metric oral:

„Toamna asta lunecă
Iarăşi pe păduri,
Iarăşi se întunecă
Munţii ştirbi şi suri.

Berzele, încetele,
Au pornit în şir.
Încâlcit în pletele
Albei amintiri.

Stau pe unde bucină
Visul tău când treci,
Şi adânc mă zdruncină
Clonţul toamnei reci.

Umbra mea îşi clatină
Limpedele var,
Vine ca o datină
Noaptea de coşmar.“

(Clonţ)

De altfel, detaliile şi conceptul versurilor este tipic folcloric, printr-o relaţie clară a *eului* cu *Ceilalţi*, *eu* ce se simte acoperit şi ocrotit în spaţiul rural obişnuit, în care plânsul interior apare creat de tensiunea *din romanţă*, cu vădite accentuări ale imaginarului hranei, drept mod de a percepe atmosfera caldă a spaţiului ocrotitor:

„Iar oamenii-s mai singuri mişcându-se-ntre ei,
Le-a pus pe feţe toamna un vineţiu polei
Şi se crispează râsul puţin câte puţin...
Studentei, de acasă, i s-a trimis un vin,

Eu am băut dintr-însul. Era un vin modest,
Ca mămăliga bună, ca pâinea de sub ţest,
Şi m-am gândit ce doruri adânci, ce tandru rit
A curs, în clipocirea acestui vin, topit,

Şi cu reproşuri poate şi nedormite nopţi
Curg în lividul sânge al strugurilor copţi
Şi vinul lăudându-l pleoapele mi-am strâns
Şi nebăgat de seamă în mine surd am plâns.“

Scanned with OKEN Scanner

Analizând *romanța* eminesciană, G. Călinescu sesiza tensiunea lirică, vădită în opoziția dintre sentimentul poetului și lumea neînțelegătoare; opozițiile în spațiu: aici – acolo; tensiunea între timpul revolut și cel prezent; detaliile cu valoare simbolică, forța patetică și lacrimogenă a oricărui detaliu.

Structura *baladescă* este vizibilă în *Moartea căprioarei* din *Primele iubiri*, 1956, *poezie-baladă* transformată în *romanță* în epocă, întrucât înlocuiește, pentru *tineretul-cititor* din epocă, romanțele despre *călugări, nuci și doamne* care uită fericirea de altădată.

Moartea căprioarei apare construită pe antiteza dintre *novicele* doritor de contemplare și *tatăl-magistru*, inițiator *în vânătoarea de capre sălbatice*, de fapt, *pater familias*, iubit și urât simultan. Spațiul de desfășurare, postbelic, cuprins de secetă, transpare din sugestii ale lumii supuse excesului *solar* și acelui al războiului:

„Seceta a ucis orice boare de vânt.
Soarele s-a topit și a curs pe pământ.
A rămas cerul fierbinte și gol.
Ciuturile scot din fântână nămol.
Peste păduri tot mai des focuri, focuri,
Dansează sălbatice, satanice jocuri."

În contrast cu spațiul pământului supus distrugerii *focului*, apare imaginea apei, întâi prezentă prin absență (*„Setea mă năruie"*), apoi printr-un detaliu în care apa se supune *focului* (*„Fierbe pe piatră firul de apă prelins din cișmea"*) și, în sfârșit, în imaginea apei din iezer, oglindă a *apusului* și suport al *sângelui* jertfit:

„Așteptăm într-un loc unde încă mai sună,
din strunele undelor line, izvoarele."

Absența apei pe suprafața pământului-mamă transformă spațiul rural, copleșit de foc, și ține de aceeași răsturnare a macrocosmosului, fiind un rezultat al inversării sensurilor după război, când datinile au pierit și trebuie reinstaurate prin *alte jertfe*, umane și animaliere, la nivel psihic mai ales:

„A rămas cerul fierbinte și gol
Ciuturile scot din fântână nămol."

Existența în mijlocul naturii devine o stare halucinantă (*„Amețitoare apă, ce limpede te clatini!"*) și astfel, *foamea și soarele, setea și apa*

Scanned with OKEN Scanner

reintroduc prin jertfa fecioarei-căprioară, naiadă şi driadă simultan, ordinea pierdută:

„Şi nările-i subţiri înfiorară apa
Cu cercuri lunecoase de aramă".

Mai apare un transfer raportabil la mituri vechi, acela al relaţiei dintre *sânge şi apă*:

„Spun tatii că mi-i sete şi-mi face semn să beau.
Ameţitoare apă, ce-ntunecat te clatini!
Mă simt legat prin sete de vietatea care a murit
La ceas oprit de lege şi de datini...

Dar legea ni-i deşartă şi străină
Când viaţa-n noi cu greu se mai anină,
Iar datina şi mila sunt deşarte,
Când soru-mea-i flămândă, bolnavă şi pe moarte."

Partea finală reprezintă încheierea unui concept caracteristic limbajului oral al unui text de tip colindă, mişcarea narativă terminându-se cu un sfârşit fericit, transformarea căprioarei în fecioară şi jertfirea ei fiind necesare în planul mentalităţii acţiunii iniţiatice a celor doi bărbaţi, *Tatăl* şi *Fiul,* ce urcă muntele, pentru a realiza ocrotirea familiei, sentimental văzute: *„Bolnavă şi pe moarte".*

Acest text dă la iveală un spirit similar *de pildă* nemărturisită la nivelul exterior şi preocupată de intonarea unui cântec patetic, în subtext, prin dubla dorinţă de atragere şi de îndepărtare, prin re-crearea unei atmosfere caracteristice, fabulaţie de basm, simbolizând totodată repercusiunea naturii asupra destinului individual şi asupra aceluia colectiv:

„Ce-i inimă? Mi-i foame! Vreau să trăiesc şi-aş vrea...
Tu, iartă-mă, fecioară – tu, căprioara mea!
Mi-i somn. Ce nalt îi focul! Şi codrul, ce adânc!
Plâng. Ce gândeşte tata? Mănânc şi plâng. Mănânc."

Ceea se observă în eufonie este tocmai calitatea *de rapsod*, de desfiinţare a *eului liric* în *cântec:*

„Azi sunt îndrăgostit. E-un curcubeu
Deasupra lumii sufletului meu.
Izvoarele s-au luminat şi sună,
Oglinzile săltându-şi-le-n dans,
Şi brazii mai vuiesc fără furtună

Scanned with OKEN Scanner

Într-un ametitor, sonor balans,
În vii vibrează struguri străvezii,
Cristalele cântecelor grele
Şi stropi scăpărători de melodii
Ca roua nasc în ierburile mele,
Eu curg întreg în acest cântec sfânt:
Eu nu mai sînt, e-un cântec tot ce sînt."
(*Primele iubiri*)

Formulele, demitizate cu o dezarmantă familiaritate bucureşteană, *„tonul de romanţă sfâşietoare"* pe care îl observă Eugen Simion sunt datorate sentimentului destinului special, al ursitei de *rapsod*, preluat din mentalitatea populară:

„Ştiu eu, mama şi-a zis că mă nasc într-o zodie bună;
Plinului pântec aşa îi cânta într-o noapte cu lună.
Trăsnete reci de furtună vedea cum în zare detună.
Ştiu eu, mama şi-a zis că mă nasc într-o zodie bună,
Ea mai vedea cum în şa voi sălta împreună
Cu îndrăzneaţa fecioară a pământului, brună,
Şi-n goană nebună vedea de pe-atunci cum răsună
Tropotul lung şi mereu al galopului meu.
Ştiu eu, mama şi-a zis că mă nasc într-o zodie bună,
Şi că-s menit să învinq veşnicii şi genună,
Dar nu ştia de pe-atunci că în mine-o să pună
Suflet prea grav şi răsunet prea slab, că adună
Abur de vis şi de boală ce-ar fi să răpună
Tropotul lung şi mereu al galopului meu."
(*Biografie*)

Simbolicul apus solar devine o formă continuă de sfâşietoare conştiinţă că ceea ce este ascuns reprezintă moartea, chiar dacă astrul apare oglindit în ape şi în suflet, chiar dacă aura erotică ascunde durerea reală:

„Membrana-nfrigurată, sclipind în nesfârşit,
Grăbite aripi albe sub cer a oglindit;
Cercând în van amarii săi stropi sub val a-nchide
Şuierător respiră iar buzele lichide."
(*Înaintea serii*)

Lirica sa muzicală, de destrămare a versurilor culte şi reîntoarcere a lor *„în tropot şi în galop"*, răspunde consecinţelor lumii *anomice*, de trecere, în care se acceptă tălmăcirile de tip folcloric, blajine, orientate spre un sat abstract, sărac, dar care va deveni o încarnare a paradisului

Scanned with OKEN Scanner

socialist, idealul fiind întruchipat în spaţiul naturii, similar extragerii livreşti şi spectaculoase *în romanţe,* texte construite pe un şablon, conştient sau nu, dar care plac, întrucât pomenesc de un *eu* şi de un *tu,* ce stau sub semnul destinului implacabil şi, după o scenă de plâns, reiau tăcerea, plânsul specializat al romanţei fiind înregistrat în textul foarte cunoscut *Moartea căprioarei*[2].

---

[2] Schimbarea în semantica sacrificială se vădeşte în balada *Meşterului Manole,* unde substratul iniţial era jertfa umană, un context modern, semnul jertfei este umbra unui om sau a unui animal, intrarea în timpul sărbătoresc calendaristic sau în ritualurile de trecere şi acelea ale muncii, cumulul de simboluri sacrificiale fiind transferat asupra animalelor, asupra culorii roşii şi asupra unor fiinţe în context simbolic (*deochiul,* contracarat printr-un obiect de culoare roşie). În antropologia europeană, sacrificiul-dar ţine de teorii animiste, apoi acestea sunt mulate pe caracterul comercial de troc cu Divinitatea; în totemism, animalul devorat fiind o prefigurare a zeului sacrificat, el echivalează în mod simbolic victima cu divinitateą, cu totemul, fiind o alianţă prin sângele victimei, prin prânz. Carnea rezultată din sacrificarea unor animale are o parte din însuşirile zeului, după cum grâul este un corp al zeului, sucul strugurelui este sângele zeului. Ţapul ispăşitor, *pharmacos,* murind, preia păcatele colectivităţii. În cartea lui Durkheim, *Formele elemenentare ale vieţii religioase,* victima sacrificată este identificată cu divinitatea, sacrificiul este nu numai o comuniune alimentară, ci implică şi o idee de renunţare ce stimulează energii benefice, în jurul actului sacrificial existând un nod în jurul căruia se dezvoltă gândirea religioasă. Vechile practici sacrificiale ale lui Dyonisos se pot urmări în formele religioase, sacrificiul reprezentând identificări succesive cu divinitatea şi cu donatorul. Acest sacrificiu consacră victima, el este şi ofrandă spirituală, odată este sacrificiu pentru divinitate şi altă dată este sacrificiul divinităţii.

Mircea Eliade pleacă de la ideea că viaţa nu se poate naşte decât prin moarte violentă şi descifrează mitul creaţiei plantelor şi a animalelor în sacrificiul unei zeiţe telurice.

Dimensiunile sacrificiului şi funcţia *cathartică* în momentele de criză le vom urmări în imaginea vampirismului. Principiul adânc ancorat în spiritualitatea universală este acela al strânselor legături ce trebuie mereu actualizate cu strămoşii în sfera comunicării şi în sfera renunţării. Victimele vampirului sunt mediatori în relaţia cu divinitatea şi cu oamenii, strămoşii cărora li s-a refuzat gestul ritual şi care absorb, alimentar, sângele, element esenţial al fiinţei sau aliment al acesteia. Stabilirea simbolică a contactului între cer şi pământ, între divinitate şi om sau a contactului cu strămoşii, necesar echilibrului psihic uman, se înscrie într-o energie periculoasă, de neînţeles, mereu eficace. În spaţiul semantic al dragostei, dăruirea de sine şi spiritul de sacrificiu, devotament, renunţare îi aparţin iubitei ce renunţă la trup şi la suflet, pentru a fi iubită din orgoliu, de o fiinţă între divin şi uman.

Acceptă drept strigăt mut sărutul strigoiului, el reprezentând un dar, un omagiu şi o renunţare. Sacrificiul face ca masca de om să cadă şi să iasă la iveală chipul de eventual strigoi al aceluia ce se dăruie pe sine însuşi. Ritualul e întemeiat pe o legătură simpatetică între om şi zeu, relaţia prezentă în imaginea strigoiului. Sângele are o dublă funcţie, pe de o parte, semn al purităţii, pe de altă parte semn al unui simbol maculat, magia bazându-se pe o lectură simplistă, zeul consumă oamenii, oamenii consumă zeul, primul om se naşte printr-un sacrificiu divin. Un sistem sacrificial apare în relaţia de ispăşire, de mulţumire şi de cerere, căci victima ocazională e vinovată pur şi simplu, întrucât apare în faţa strigoiului. Victima este o cale pentru atingerea blestemului sub care se simte aşezat strigoiul, dar legătura dintre victimă şi strigoi trebuie pusă sub semnul unui fapt social total.

Sacrificiul, din latinescul *sacrificium,* este un termen compus din *sacer* – sfânt şi verbul *a face* – *facere.* Varianta slavă este *jertfă,* sacrificiul sugerând ideea de consacrare a spaţiului profan în spaţiu sacru. De altfel, sentimentul de sacrificiu, consubstanţial naturii umane, este etern în relaţia dintre om şi celălalt, iubirea reprezintă o relaţie cu absolutul, absolutul luminează fie prin iubire, fie prin mânie, divinitatea e contradictorie şi totală, întrucât cuprinde în sine binele şi răul, lumina

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Opera autorului:

Primele iubiri, 1956 *Albatrosul ucis*, 1959

şi întunericul, înaltul şi adâncul; din acest punct de vedere, strigoiul există în noi şi sistemul sacrificial are scopul de a ne lega cu Cerul şi cu Infernul.

Oricine poate fi sacrificat, întrucât în universul sacrificial lumea apare pe dos. Toţi suntem vinovaţi şi rămâne doar legea suflet pentru suflet sau sufletul substituit, nu există alegere: *anti-psychon vicarium animam*.

Ideea sacrificiului arată că oamenii sunt datori să ofere ceva, fie egoist, fie nu; omul nu se poate cruţa întrucât trebuie să reia sacrificiul zeului de la începutul creaţiei, *in illo tempore*. Divinitatea s-a jertfit pe sine printr-o moarte violentă, şi-a oferit trupul durerii, focului, apei, vântului sau pământului, dar acest sacrificiu periodic, masacrul, poate fi un fel de hrană pentru zeul Soare, pentru zeul Om, pentru zeul Război. Din moarte, urmează o altă naştere şi jertfa zeilor originari reprezintă un sistem pe care orice operă literară îl reia. Gândind cele cinci motive (*naştere, dragoste, hrană, somn, moarte*), în componenta personajelor observăm că, în afara textului, beneficiile scrisului le suportă autorul şi cititorul, iniţiaţi prin actul de a scrie, de a comenta scrierea, după ce a citit-o. La nivelul textului există întotdeauna un sacrificator, subiectul care colectează beneficiile sacrificiului sau îi suportă efectele: individul, grupul, clanul, tribul, societatea secretă. La nivelul textului, foarte multe imagini trimit la grupul corului mut, personajul care beneficiază de sacrificiul textului.

Scanned with OKEN Scanner

Apusul din vis: Leonid Dimov

Spre deosebire de textele confortabile, care la sfârşit plictisesc, textul poetic modern se referă la un *hedonism* în afara lecturii obişnuite; rupturile în cititor, în societate, în limbaj creează un conflict iniţiatic, un fel de mistică ce reiese din textul dezvăluit pe jumătate.

Noua gramatică a poeziei porneşte de la *sintaxă* spre *vocabular* şi propune un şir de propoziţii sau fraze textualizate pe regula pornirii de la fonem spre expresie, acest sens fiind oferit de un număr nedefinit de câmpuri semantice pe care le extind receptorii pornind de la fraze şi de la conectori.

În poezia modernă, conectorii şi-au pierdut rolul de a face legătura între propoziţii şi au început să aibă sens, să spună ceva, căpătând de la cuvintele înconjurătoare şi din mintea receptorului o semantică deosebită, tocmai pentru că în relaţia lor obişnuită erau lipsiţi de sens. Din cauza acestei modalităţi de lectură, coeziunea porneşte de la elemente care se repetă, de la recurenţe parţiale, de la paralelisme, parafrază, elipsă, de la timpul şi aspectul organizării unui spaţiu nou, cu mărci care semnalează relaţii dintre evenimente şi situaţii neobişnuite.

Un poet contemporan neobişnuit este Leonid Dimov, bucureştean cu peripluuri la facultăţi de litere, teologie, filozofie şi biologie, participant la marele cor balcanic al literaturii române, trubadur baroc neoparnasian oniric (*Versuri*, 1966, *Pe malul Siretului*, 1968, *7 poeme*, 1968, *Semne cereşti,* 1970, *ABC-poeme,*1973, *Litanii pentru Horea*, 1975, *Dialectica vârstelor*, 1977).

Într-o politică a titlurilor s-ar putea observa că „*versurile*“ cu care a debutat tardiv îl fac indiferent faţă de lectorul-cenzor. Versurile polimetrice şi cu rimă trimit la un spaţiu poetic legănat de ritmuri. Tot din liric populară vine, poate, imaginea eului poetic transformat într-unul indiferent sau colectiv; poemele creează imagini onirice pentru alţii, pentru un supra-eu.

Creaţia de tip impersonal, parnasian apare în volumul *Cartea de vise* drept un mod de fugă din faţa crudei realităţi, după cum mărturiseşte într-un interviu din revista „Familia“ din 1982, nr. 10:

Scanned with OKEN Scanner

„Când mă trezesc în fiecare dimineaţă nu-mi pot stăpâni un recul faţă de contactul plin de cruzime cu formele reale." De aceea lumea trebuie înlocuită printr-o lume de vis. Unele volume conţin sonete, altele sunt *„semne"* în rondeluri, altele utilizează monorima folclorică.

Imaginea oglinzii din vis trimite spre procedeul rimei interne: *„nor sonor, semn de lemn, edenul ardent, mantii de amante"*. Precum în poezia simbolistă, apar nenumărate toponime – *„Burgundii, Grecii, Iberii"* – prezente drept plurale posibile în fluida lume onirică. Lumile mişună de fiinţe hibride (*„broaşte anure, viermele Palolo"*), regionalismele păstrându-şi savoarea (*„zurnă, chiomb"*), alături de neologisme ciudate (*„antropi, vespera"*). Nu importă atât imaginile, cât sonurile, şi de aceea rimele reprezintă un joc superb: *filosofia / Slobozia, ce ni-s / tenis, hoţii / Pestalozzi*. Visul reprezintă un spectacol în alexandrini, în care seriozitatea şi bufoneria se succed:

„La dreapta, urmând o dungă pe cer,
Se rostogole soarele sub şine de fier,
De nici nu ştiai dacă el hodorogea,
Ori roabele duruind o meterhanea
Pe drumul colosal..."
(*Examen*)

Din poemele acestui manierist al visării am selectat unul semnificativ pentru călătorul nemulţumit de realitate şi de poezie, peregrin în lumea visului, în care află prin drumuri obstaculate spaţiul interzis al odăilor ascunse sub chei de către zei, iar eroul din basme încearcă să afle un adevăr inexistent, adevăr iniţiatic pe care-l află simultan eul poetic confundat cu destinatarul:

„Ca seria spre fund să fie calmă
Sunt scoase uşile din loc în loc,
Adună-ţi umerii cei reci sub palmă,
Rămâi alături, să privim din toc.

É verdele grădinii primăvara
Înviorat cuminte, din brocart,
Şi scoica venusină cu ghitara
Închisă-n ea de-un Odiseu de cart,

E purpura adâncă-n draperie
Cu fluturi de email în cute-ascunşi
Şi mantii de prelaţi plecaţi să fie
În reci bazilici de pontife uşi,

Scanned with OKEN Scanner

E galbenul spătarelor de jeţuri
Cu bumbi albaştri în reţea dispuşi,
Din glastre cafenii când suie ceţuri
Şi scârţâie-n peizaje cărăbuşi,

E capa de mătase violetă
Nepăsător răsfrântă pe sofa.
Când aşteptarea înlemni, secretă
Capacul cu păstori, de besactea,

Este sideful spart peste platouri
Adus de caravele din ocean,
E-un alb veşmânt înăbuşind ecouri
Din catedrale, la sfârşit de an

E marele chivot portocaliu
Cu sfinţi de sânge presăraţi în stea
Şi poartă-n miez. Mâneru-i negru-l ţin
Din răsputeri: îl trage careva,

E ultima în care apoi zac
Culorile din fiece odaie.
O scenă de irozi cu vârcolac,
Împreunarea lor, în mijloc, taie"
(*Poemul odăilor*)

Visele din *Cartea de vise* sunt o transformare a spaţiului într-un muzeu în care se joacă un spectacol cu anamorfoze. Maşinăria onirică porneşte de la senzaţii de zbor, de plutire, de rostogolire, de alergare, de cădere, de straniu şi agreabil. Visele sale nu au alt tâlc decât pe ele însele.

Titlul poeziei lui Leonid Dimov, *Poema odăilor*, pune câteva probleme de semantică a liricii spaţiului securizant în poezia română, *odaia* se voieşte un cuvânt-cheie care şochează, dar care reprezintă un paralelism, o repetare a unei scheme structurale, asociată cu înlocuirea elementelor lexicale, pe care o putem realiza concret, amintindu-ne de textul lui Vasile Alecsandri, *Serile la Mirceşti* [1], de cel al lui Eminescu, *Singurătate*, şi de textul lui Bacovia, *Singur*.

---

1 „*Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse*
În sobă arde focul, tovarăş mângâios,
Şi cadrele-aurite, ce de păreţi sunt prinse
Sub palida lumină, apar misterios."
(Vasile Alecsandri, *Serile la Mirceşti*)

Scanned with OKEN Scanner

Serile la Mirceşti conţine un nume propriu ce trimite la un spaţiu real, iar *Tusculum* este numele locului unde se retrăgea Cicero, pentru a se consacra meditaţiei. În toate poemele, cuvântul se referă la înstrăina-

---

Poemul odăilor nu mai presupune un *eu* liric ce comunică relaţia dintre spaţiul înconjurător şi lumea poetului, un spaţiu aranjat printr-o logică similară vorbirii obişnuite, ci comunică o privire ubică aflată simultan în eu şi în alteritate.

Aceeaşi imagine în textul eminescian presupunea o trecere de la privitorul contemplator al lumii exterioare şi observator al detaliilor, spre un *eu* închis în el însuşi şi indiferent la spaţiul înconjurător:

„Cu perdelele lăsate
Stau la masa mea de brad,
Focul pâlpâie în sobă,
Iară eu pe gânduri cad.

Stihuri, stihuri trec prin minte
Dulci iluzii. Amintiri
Ţârâiesc încet ca greieri
Printre negre, vechi zidiri."
(Mihai Eminescu, *Singurătate*)

În textul lui Bacovia, *spaţiul camerei* îi creează *eului* poetic o ruptură pe care nu o mai poate concilia, precum în textul eminescian, un *tu* feminin. Aceeaşi imagine, a poetului care scrie singur în lumea scrisului şi oglindit nu în spaţiul exterior real şi nu refuzând lumina, precum Bacovia, ci utilizând *succedaneul solar*, drept distrugere a creaţiei proprii, apare în ermeticul text al lui Ion Barbu, *Dioptrie:*

„Înalt în orga prismei cântăresc
Un saturat de semn, poros infoliu,
Ca fruntea vinului cotoarele roşesc,
Dar soarele pe muchii curs – de doliu.

Odaie, îndoire-n slabul vis!
– Deretecată trece, de-o măturşe –
Gunoiul tras în conuri, lagăr scris,
Adeverirea zilei – prin cenuşe."
(Ion Barbu, *Dioptrie*)

text în care *purificarea* se face prin orientarea privirii, cu ajutorul difracţiei şi efracţiei create de sticla ochelarilor şi de propriul gând. De asemenea, apare frica în faţa propriei creaţii, frică ce nu poate fi purificată decât prin distrugere, prin aruncare în foc (*pyrus*).

Un text al lui Nichita Stănescu:

„Dintr-un bolovan coboară
pasul tău de domnişoară.
Dintr-o frunză verde, pală
pasul tău de domnişoară.

Mai rămâi cu mersul tău
parcă pe timpanul meu
blestemat şi semizeu
căci îmi este foarte greu.

Dintr-o înserare-n seară
pasul tău de domnişoară.
Dintr-o pasăre amară
pasul tău de domnişoară.

Stau întins şi lung şi zic,
Domnişoară, mai nimic
pe sub soarele pitic
aurit şi mozaic
Pasul trece, eu rămân."
(*În dulcele stil clasic*)

preia aceeaşi viziune a *eului* poetic *în amurg*, sustrăgându-se logicii şi gramaticii cu ajutorul metaforei focului şi aceluiaşi sanctuar auster al meditaţiei, camera, în care vraja sentimentului feminin se confundă cu lumea interpretată oximoronic.

Camera, scrisul şi scrierea s-au refugiat numai în titlul textului, şi, ulterior, în jurul verbului-pivot *a coborî*, spre adormire şi moarte. Nichita Stănescu a păstrat aliteraţiile, tiparul rimelor masculine şi feminine, a sugerat opoziţia faţă de stilul clasic (*bolovan*), simbol care coagulează în sine imaginarul casei, mesei, focului, făcliei, sub semnul „soarelui pitic", versul-cheie fiind recunoscut în final. Dacă în textul lui Ion Barbu putem recunoaşte vizual imaginile (biblioteca – *„orga prismei"*, ochelarii – „dioptrie", acţiunea de a sta cu o carte în mână, privind-o de foarte aproape), ulterior, înlăturând dimensiunile spaţiale cu ideea preluării informaţiei de la o carte saturată de semn (*„poros infoliu"*), să ajungem deci de la concret spre un sens posibil.

Scanned with OKEN Scanner

rea eului poetic de vâltoarea lumii şi la regăsirea unui spaţiu intelectual, ocrotitor şi generator al inspiraţiei (la Bacovia, procesul se manifestă prin negare).

Scriitura din textele lui Lucian Blaga deschide drumul spre postmodernism:

„Ard lumini ca sorii tineri
prin iernatic Tusculum.
Amintirile de vineri
mă-nsoţesc încă pe drum.

Palma se făcuse cupă
jar-viaţă cuprinzând.
Mă trezesc acum şi după
arderea de-atunci spunând:

. . . . . .

Şi declinuri – triste vinuri –
le dau albelor uitări.
Amintirile de inuri
cântă-n mine şi sub zări.

Pier lumini şi piere laur,
cade frunte, cade drum,
Amintirile de aur –
numai ele ard sub scrum.“

(Lucian Blaga, *Tusculum*)

Tusculum este şi el un intertext, ordinea este oferită de apropierea morţii şi de despărţirea de *„amintirile de vineri“*.

Aceste texte se raportează toate la un sistem recognoscibil al spaţiului şi timpului poetului, cronotop, esenţial pentru poezia modernă, dar, în textul lui Leonid Dimov, toate procedeele anterioare sunt refăcute cu ajutorul unui vârtej spectaculos de imagini baroce, neo-parnasiene, drept o călătorie în vis, în căutarea periplului printr-un palat în care poetul deschide uşile interzise, cele ale căror cheie nu a primit-o, visul rearanjând sistemul imagistic de până acum şi în cele opt strofe catrene perceperea e abordată vizual, multiplicat la infinit, în acelaşi timp înăuntrul şi în exteriorul poeziei.

În aceste poeme se mimează structura clasică, dar invitaţia către călătoria în lumea misterelor absolute e oferită unui lector care ştie o mulţime de mituri: despre poet şi poezie, despre plasarea simultană şi ubicuă în tablou şi în afara lui în timpul somnului, despre Odiseu care a

Scanned with OKEN Scanner

ascultat cântecul sirenelor legat de catargul corăbiei, timp în care ceilalţi marinari aveau urechile astupate cu ceară, despre poeziile eminesciene ale lui Alecsandri, Bacovia şi Barbu, despre inversarea raportului cauză-efect al poetului care scrie şi se scrie pe el, despre instrumentalismul lui Macedonski şi simbolismul lui Bacovia, despre spectrul de culori *rogvaiv* (*roşu oranj, galben, verde, albastru, indigo, violet*), despre odaia bacoviană care primeşte în grădina interioară oglinda grădinii exterioare, despre moartea simultană cu viaţa, despre jertfă şi culoare şi despre focalizarea, în detalii, a visului. Ca sistem metaforic şi metonimic, aceste texte se bazează pe repetiţie: detaliile ce trimit la odaie, recurenţa parţială a vederii şi trecerea de la nume la verb, paralelismul catrenelor (prin schema structurală) parafraza unui conţinut ce se referă la sensul poetului într-o cameră, despre scris dar simultan în scriere, în vedere şi în receptare, substituirea unor elemente lexicale fără sens propriu înlocuite cu altele, ce primesc sens prin *iradiere*, elipsa repetată a unor imagini obişnuite şi înlocuirea timpului şi aspectului cu ajutorul unei organizări biologice.

Trebuie să observăm că mărcile de coeziune aparţin unui lector care ştie că sensurile poeziilor lui Leonid Dimov sunt aranjate sub semnul oniric şi că natura semantică a poeziei este ruptă de nucleul complex al privitorului-receptor care devine subiect şi obiect simultan. Evenimentul descris este o stare, o atmosferă, iar coerenţa semantică devine aici o relaţie de parafrază, o marcă pro-formală. Toate cuvintele stau în locul altor cuvinte pe care le cunoaşte sau nu receptorul, dar, oricum, referinţele repetate în acest text ascund propoziţii normale, cele din vis fiind concatenate de coeziunea formală oferită de text.

Aici este legătura bazată pe repetarea parţială a unui şir de elemente care contribuie la o organizare temporală a lumii sau a lumilor unui text, toate aceste semne nefiind, probabil, prinse în poezia lui Leonid Dimov, dar oferindu-ne nouă ideea că în acest text în limba română se produce o extindere a gramaticii propoziţiei exterioare, a gramaticii poeziilor anterioare şi un conector negativ cu textele care au fost şi vor veni, întrucât ipoteza de lucru este că marca autentică a poeziei moderne pleacă de la o natură sintactică spre cea pragmatică şi se întoarce la una semantică.

Visul presupune o percepere inocentă, o imagine de copilărie, o idee de joc, o structură ironică, o comunicare obligatorie în interior, o evitare

Scanned with OKEN Scanner

a durerilor prin crearea unei ambiguităţi şi, mai ales, o situare a grotescului în registre diferite. Într-un fel, textul din vis este „*galant*" cu *eul* şi gradat jignitor cu ceilalţi, stilarea onirică presupunând aroganţa artizanală a *eului* visător care îşi povesteşte visul sieşi, stăpân fără argumente, supus şi linguşitor, unui interior parţial obiectiv, căruia îi cedează, conform unei logici ilogice, în care sufletul-diavol îl duce în păcat pe cel raţional, ispita imaginaţiei presupunând o reconfigurare a spaţiului, a lucrurilor mici ale odăilor înlocuite cu un posibil nelimitat, dar firesc, căci totul există în vis, se întâmplă, totul poate fi confundat prin contrariere invizibilă, printr-un sentiment al căderii iremediabile în poveste, în putere hipnotică de a înlătura frumuseţea exterioară a simţului comun pentru un imaginativ neadevărat, dezbrăcat de straturile obişnuite, dar strălucitor, pur şi liber, fixat în sfidare, în familiar, în autoconstrângere, într-un avangardism ce respinge, prin absurd, viaţa reală şi, aparent, încheie totul la sfârşitul textului.

Tot în acest text al lui Leonid Dimov presupunem o călătorie imaginară în lumea visului, în care rutina cere o însingurare neobişnuită, ceilalţi fiind complet absenţi sau devenind lucruri ce pot fi pătrunse cu blândeţe, politeţe, de corpul sufletesc al visătorului. Poezia onirică este absentă din viaţa comunităţii, îşi urmăreşte, fără încetare, propriile preocupări şi presupune o conştiinţă a unei stări normale, de fapt stranii, pentru că, în stare de transă, *eul* migrează mereu spre altceva. Nu este vorba despre un fabulos romantic al basmului, ci de o lume în care logica, coerenţa şi consecvenţa nu mai funcţionează, sensul comunicării fiind anulat, şi ceea ce interesează este tot ceea ce pare neaşteptat, surprinzător, inventat. Timpul s-a oprit şi umorul rezultă din fragmentare, din prelucrare, în ultimă instanţă din ceeea ce S. Freud numea *concentrare, deplasare, simbolizare* şi *realitate*.

În această poezie onirică, imaginea este fascinantă, de oglindă în care regulile sunt inversate, iar sfericul şi pătratul individualizează bizar sau grotesc, totul fiind realizat prin omofonie, cu suculente jocuri omografe, cu savante probleme lingvistice de substituţie, oferite memoriei inconştiente, prin existenţa textului legat de nedeterminat, de fragmentar, sensul labirintului fiind oferit lectorului. Evadarea din tiparele impuse de textele anterioare se face sub protecţia legală a imaginii exterioare de vers, destinul lumii ascunse în spatele faţadei pare în exterior real, din cauza catrenelor, din cauza titlului, din cauza începutului şi

Scanned with OKEN Scanner

sfârşitului în care dedublarea textului presupune o modalitate de reflectare prin regres infinit şi prin dubla legătură cu lumea seriilor poetice despre convenţia camerei, a încăperilor în care scrie poetul. Ciudatul grup al odăilor cere nu doar o descriere parţială şi fragmentară ciudată, ci şi o continuitate care se vede în titlul volumului, *7 poezii*, în care fantezia este cucerită de perceperea lucrurilor cursive şi scânteietoare ascunse sub pojghiţa superficială a limbajului conversaţional. Textul lui Leonid Dimov se compune din jocul asociaţiilor posibile din cuvântul care stârneşte imagini năstruşnice, trimiţând spre absurd, cu amănunte neesenţiale ce devin nuclee fantastice şi cu transferul elementelor importante în plasa imaginaţiei neesenţiale. Cuvintele devin obiecte ce devoră poetul: el însuşi nu cunoaşte logica factorilor inverşi priviţi în oglindă, precum în gândirea divergentă a lui Ion Barbu.

Pasajele din poezie adresate lui însuşi au o mică structură narativă, parodică. Această parodie nu se mai referă la un singur text, şi nici la o etichetă a unui poet transformat, prin selecţie şi combinare, într-un poet imposibil, ci la o modalitate de a susţine că importantă este trecerea prin oglindă.

Cuvântul *oglindă* (în engleză: *mirror*), trimite şi către *mirare*, *a privi* şi către *a se mira*; de fapt, *odăile* sunt factor mediator al conotaţiilor multiple, pun în dialog lumea paradoxală a creatorului de poezii cu lumea reală a cititorului invitat să intre în capcana odăilor succesive, iluzie de care se poate scutura şi rupe, se poate trezi ca Odiseu, care, după ce a părăsit sirenele, a rupt iluzia când s-a dezlegat de catarg. Echivalentele metaforice ale odăilor, ale camerelor de basm interzise trimit la *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte*, în care tărâmul celălalt apare:

> *„Toate cum sunt în lumea aceasta, lumea fiinţei atinse, apar oarecum pe dos, aşa cum a spus cineva, că ce este aci stâng ar fi drept acolo, ca-n oglindă."*[2]

Speculaţiile cu privire la textul poetic apar în oglinda colii de scris, decupate după rigurozităţile numărului de aur, poezia fiind un dreptunghi, prin definiţie, ce converteşte realul în jocul tulburător al poeziei. *Cartea de poezii, oglinda* şi *jocul* pot fi discutate ca metafore mari ale micro-imaginilor provocate de lanţul oniric, dispuse simetric şi asimetric în succesiunea cuvintelor însufleţite de vis, din imperiul odăilor.

---

[2] Constantin Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

Odăile pun în abis lumea, multiplică la infinit jocul, situează lectorul în altă ordine temporală, în trăitul invers şi s-ar putea ca enumerarea mutărilor cromatice ale lui *rogvaiv* să însemne un dialog formal impus, iniţiatic, unui cunoscător al biologiei, superior nouă, conform căruia poetul visează odăile, odăile îl visează pe poet şi receptorul visează poezia într-un text al visului pus faţă în faţă şi inventat la infinit. Jocul de şah este oferit de catrenele în care fiecare luptă cu fiecare, cu el însuşi şi rămâne mai adevărat în oglinda poetică decât în odăile reale pe care le-am văzut noi vreodată. Aventurile noastre, sistem secund al cititorului implicit, se constituie prin dereglare şi regulă, prin poezie şi singularitate, prin imagini aberante, prin prezenţa motivului discursiv ca spectacol real şi al limbajului care alcătuieşte ficţiunea. În textul acesta sunt trei ordini: a *realităţii* (odăi), a *imaginarului* (Ulise), dar, mai ales, aceea a *limbajului* (dialoguri despre cuvinte utilizate natural, abstract, despre criza limbajului, despre matematica catrenului, despre caracterul autonom al cuvântului, despre tehnica gândirii de tip Hlebnikov şi a limbajului trans-raţional, despre semnificaţia individuală a cuvântului în poezie).

Textul în cauză este, în realitate, nu atât un act de comunicare, cât o iniţiere într-un mister şi o viziune corespunzătoare a acestuia care parodiază nivelul referenţial operat prin interpretarea literală a cuvintelor sau a expresiilor, prin parodierea convenţiilor verbale, prin investigarea limitelor şi a posibilităţilor lingvistice, în spirala limbajului, de la *referinţă* spre *utopie,* scrisul fiind o reîntoarcere spre funcţia magică, incantatorie a ritmului şi a rimei, unica putere coercitivă a limbajului. Puterea cuvintelor este aceea care elimină posibilitatea schimbării în lumea lui Leonid Dimov, odăile sunt fixate, prin cuvinte, şi nici o deviere nu este de conceput în afara lor.

Suprafeţele murale sunt progresiv restrânse şi spaţiile explodează într-un univers al iluziei în care, înaintea textului şi după sfârşitul textului, este un gol depăşit, revenit, fructuos sau infructuos, după ce am alunecat, prin jocul poeziei, în interiorul acesteia, după ce am observat că vocea *eului* liric nu ştie nimic mai mult decât vocea lectorului, după ce am observat că textul pune în abis, specular, simplul clinchet al sunetelor, pornind de la câteva unităţi ale alfabetului, după ce sunetele, în ordine liberă, exprimă ceva indefinibil, transformă discursul trans-raţional în nimic, în limită incantatorie, oglindă în cristalul privirii, creastă sau munte văzute prin dioptria lentilei ochelarilor, o zonă prin care curg,

Scanned with OKEN Scanner

paralele, esenţele realului şi imaginarului. Poetul este sinucigaş *prin privire*, oglinda trimite la origini, cititorul se dedublează şi el, scapă de sine, după ce şi-a verificat masca, prin intermediul lecturii poeziei.

Poezia-oglindă depersonalizează, prin multiple jocuri de simetrii şi automedieri, cititorul este un constructor ce se îndoieşte, dar şi un neştiutor ce sondează nemărginirea textului drept stavilă, întrucât coloratele lentile ale odăilor pot fi evitate, necitind textul.

Memoria noastră se verifică în oglinda acestei poezii mincinoase, este o oglindă protectoare, un dialog făcut interogativ, capcană a privirii în balansul cunoaşterii, în care imaginile au fost prinse dincolo de pragul volumului şi al textului. Poate că toate cuvintele sunt opace, se poate ca această cheie onirică să piară în mediul reflectant la infinit, se poate ca mrejele ispititoare ale suprafeţelor odăilor să fie banale sau încifrate în frigul exterior sau claustrate în spaţiul cald şi proteguitor din interior.

Pentru Vasile Alecsandri, în imaginar, poetul în faţa mesei de scris rămânea pulverizat spre tablourile *din cameră* şi trecea într-un timp inversat, al melancoliei, iluzie din iluzie. Pentru *eul* poetic eminescian, dimensiunea *camerei* devenea în mod conştientizat un punct de distrugere a relaţiei burgheze şi o întâlnire cu iubirea neaşteptată. Pentru *eul* liric bacovian, spaţiul clar conturat al *odăii negre* reprezenta un dublu simetric în faţa lumii dinafară, absurde, bizare, pe când pentru *eul* poetic, casa poeziei era o întoarcere spre iernaticul *Tusculum*, spaţiu real pentru Cicero şi imaginar pentru Blaga.

Cheia *dioptrică* a bibliotecii devine *cenuşă*, spaţiu alchimic intermediar ce te poartă, mobil, spre o odaie posibilă.

Pentru textul lui Nichita Stănescu, *bolovanul* era un teatru catoptric din care păşeşte ritmul-ţintă al spaţiului modern.

În poezia lui Leonid Dimov, hârtia reprezintă oglinda în care e dărâmat, prin scris, zidul oricărei odăi. Precum în textul lui Lewis Carroll, *Jabberwocky*, cuvintele au semnificaţie multiplă doar întrebuinţate de către poet pentru el însuşi sau de către lectorul care atribuie o semnificaţie onirică, nebuloasă, agresivă, comică, eroică, neguroasă, clară, în funcţie de mentalitatea cititorului.

Faţă de poezia lui Şerban Foarţă, care foloseşte celebrele *„cuvinte-valiză"*: *„E şarpele Isadorei"* – *„Eşarpele Isadorei"*, Leonid Dimov, nu utilizeaă această tehnică. El transformă *odăile* într-o vrajă simbolică datorată principiului oniric, în care doar iniţiatul are acces, în care doar

Scanned with OKEN Scanner

cunoscătorul de vise ştie nivelul simbolic, în care mandala cuaternară a catrenului simplu este un joc, un câmp de acţiune al puterilor cosmice, în care culorile alb şi negru, la şah, se mişcă într-un tipar esenţial, forţat de sugestiile familiare ale culorilor din teritoriul lui Max Luscher, în care orice este ecou, reminiscenţă a unui vis visat sau nevisat, izolat în semnificaţia oricărui cuvânt în parte. Cititorului i se revelă doar posibilitatea unei reflecţii tulburi, uneori copleşitoare şi ameninţătoare, precum în reiterările noastre în diferite esenţe cu luciri vizibile ale unor imagini veridice din lumile invizibile: viaţă, suflet, lumină, instinct, cameră, oglindă, odaie, de tipul rotocolului de aur din textul lui Tudor Arghezi, *Între două nopţi*:

„Mi-am implântat lopata tăioasă în odaie.
Afară bătea vântul. Afară era ploaie."

Visul rămâne cheia ce deschide orice lacăt, orice scriitură închisă în ea însăşi. Ştiinţa, ca imaginar, nu ajută conştient, pe când imaginarul poetic, utilizând inconştientul, entuziasmează, desfată tocmai pentru că ajunge la un început, la un fapt de limbaj, pe care încă nici o ştiinţă nu l-a explicat.

BIBLIOGRAFIE

Opera lui Leonid Dimov:

Versuri, 1966
Pe malul Siretului, 1968
7 poeme, 1968
Semne cereşti, 1970
ABC, Poeme, 1973
Litanii pentru Horea, 1975
Dialectica vârstelor. Poeme, 1977

Scanned with OKEN Scanner

Apusul văzut prin tunelul oranj: Nichita Stănescu

Nichita Stănescu, astăzi poet contestat mai ales de generaţia '80, a fost în dublă consonanţă cu alteritatea socială, dar şi cu propria sa interioritate, creator al unui dialog tulburător, atât în texte literare, cât şi în articole despre poezie. Conştiinţa poetică, manifestată o dată cu publicarea, în 1957, a primei poezii, se vădeşte în conceptul de poezie, socotit o *„bătrână artă a secolului"*:

> *„Între forma sonoră a cuvântului şi forma lui scrisă, între sensul lui izolat şi funcţionalitatea sensului lui în cadrul frazei nu se pot stabili coincidenţe perfecte şi nici suprapuneri, şi cu atât mai mult atunci când cuvântul este folosit ca vehicul al unei comunicări estetice. În cadrul acestui tip de comunicare, unul şi acelaşi cuvânt suportă o gradualitate a tensiunii de la alb până la incandescenţă. Secretul acestui fenomen nu poate fi descoperit în însăşi structura cuvintelor, pentru că el nu ţine în mod exterior de cuvânt."*
>
> (*Bătrâna artă a scrisului*)

La 24 de ani, absolventul Facultăţii de Filologie, autor reprezentativ, îşi expune turnura personală nu doar în *„meditaţii"*, ci şi în secretul exterior şi interior al harului poetic, har pe care îl aduce în *Cartea de recitire* predecesorilor, dar şi *psyché*-ului:

> *„Poezia în esenţa ei nu ţine de cuvinte. Esenţa poeziei nu trebuie mai întâi căutată în limbă... Limba pentru poezie nu este altceva decât un vehicul. Dar ea, poezia, se face simţită prin limbă, pentru că, din toate părţile trupului, vorbirea seamănă cel mai puţin cu rădăcina sa, cu trupul, după cum frunza seamănă cel mai puţin cu rădăcina copacului."*
>
> (*Din inimă, nu de cap*)

Cunoaşterea *„avatariilor bunui-simţ"* şi a *„absurdului ca sublim ratat"* determină poetul să intuiască revelaţia drept gesticulaţie a fiziologiei poetice şi, totodată, talentul aceluia care scrie din inimă:

> *„Bacovia, prin vocaţie, este un poet al infernului, adică un sistematic distrugător al infernului prin «înfăţişare», lăsând în mediul receptor al cititorului, în permanenţă, angoasa şi aspiraţia paradistacă."*
>
> (*Bacovia*)

Scanned with OKEN Scanner

Autorul a fost prieten cu toată lumea, prieten cu femeile, cu bărbaţii, cu autorităţile şi cu el însuşi, mai ales cu sufletul său, căruia i-a închinat nu doar un text despre *psyché*, ci mai ales a compus o revelaţie a sentimentului cosmic de a exista:

> *„Evident, în lumină locuiesc fiinţe dotate cu simţul jocului. Iar dintre jocuri dansul e preferat. Ca o sută de profiluri suprapuse, desenate pe sticlă, cele o sută de intensităţi ale auriului îşi afirmă fiecare întâietatea şi dreptul la expresivitate în timp ce elementele – apa, aerul, pământul, focul – coalizează."*
> (*Lumina şi culoarea*)

Poezia pune problema relaţiei scriitorului nu doar cu lumea reală, ci şi cu aceea imaginară, astfel se explică semnificaţiile paragrafelor referitoare la alte titluri ale altor scriitori, reluate, transformate, modificate sau a epigrafelor care deschid semnificaţii noi.

O problemă deschisă de poezia contemporană, în continuarea predosloviilor cronicarilor, o reprezintă izvodul dedicaţiilor, prin care libertatea şi autonomia textului poetic este retrimisă fie spre pilde, fie spre comparaţii, fie spre identificarea unor similitudini, fie spre explicarea unei afecţiuni reale sau imaginare.

Vom observa coordonate ale vieţii şi operei lui Nichita Stănescu în tripla lui calitate de poet, prieten şi erudit, urmărind câteva dintre dedicaţiile puse în pragul lecturii.

Astfel, excelentele *Elegii* conţin închinări către Dedal: *„Închinată lui Dedal, întemeietorul vestitului neam de artişti, al dedalizilor"*, *„lui Vasile* Pârvan", a patra şi a cincea elegie au ca subtitlu *Lupta dintre visceral şi real* şi *Tentaţia realului*, a şasea şi a şaptea elegie au ca subtitlu *Afazia* şi *Opţiunea la real*, iar elegia a douăsprezecea, ne-numărată, *Omul-fantă*, *„se închină lui Georg Wilhelm Friedrich Hegel"*, pe când a zecea şi a unsprezecea elegie au ca subtitlu *Sunt* şi *Intrare-n muncile de primăvară*.

Toate aceste praguri ale lecturii creează un microscop simbolic de interpretare a textului, precum textul *Tinerii* (*imagini din Franţa*) devine deodată altceva decât citit singur, căci el închide într-o sferă poezia, iar titlul *Certarea lui Euclid*, împreună cu postulatul : *„Nici un lucru nu poate să ocupe acelaşi spaţiu în acelaşi timp cu un alt lucru"*, înseamnă o ruptură a adevărului printr-un miraj care trimitea la un alt adevăr, confirmat şi neconfirmat, până când nu mai ştii care rămâne relaţia, cu

Scanned with OKEN Scanner

lectorul sau cu omul real sau imaginar căruia i se dedică sau i se supune în întregime visul oferit de semnele din epigraf.

Dacă epigraful este un citat dintr-o operă cunoscută (*Eneida*): *„...Iute spre ziduri urcă fatalul cal, îndesat cu oşteni...“*, se poate închipui că poetul încearcă să susţină că sintagma un *„om de cal“* e preluată de acolo, versurile din *Argotice* sunt dedicate soţiei de atunci, ceea ce se poate interpreta că *„omul visează că visează“*, pe când în versiunile din textele dedicate într-adevăr unor prieteni apare un joc derutant de oglinzi deformatoare, fixate în acelaşi timp cu destinatarul, care preia integral epigraful, îl analizează în funcţie de textul poetului, îl refuză, îl ironizează, sau, pur şi simplu, îl ignoră. Intenţiile polemice ale cititorului pot fi posibil reconstituite şi din sugestiile oferite de o gramatică personală, biografică exterioară.

De fapt, pe noi ne reţine semnul valorificării oferit de oglinzi, satire, echivalenţe, ilustraţii, toate privite drept o biografie interioară, sugerând doar un strat muzical posibil, o formă asemănătoare cu jocurile de copii în care apare oglinda emblematică.

Poezia se desfăşoară chiar în planul textului, în funcţie de mai multe ţesături: una verticală şi alta orizontală, direcţii oferite uneori numai de titlul poemului *Visam că visez*:

„Ea aluneca pe panta unui deal de gheaţă
cu un buchet de narcise în mână
ea nu avea patine ci numai cizme
de aceea îmi era frică să nu cadă
ea era îmbrăcată într-o rochie albă de mireasă
sub un fulgarin gri
care fulgera prin frig
când ea
luneca pe panta unui deal de gheaţă
cu un buchet de narcise în mână
grăbită să ne-ntâlnim în gara
de pe câmpul de gheaţă
în gara pustie de pe câmpul de gheaţă
unde nu exista nici o şină de fier
nici o şină de cale ferată
nici una.“

În acest text, Nichita Stănescu propune o schemă dramatică fără identitate: aceea a *visului în vis*, în care există mai multe traiectorii: unul, un paradis al imaginarului, indiferent faţă de timpuri şi de pulsiu-

Scanned with OKEN Scanner

nile posesive, şi altul, complexat de planul realităţii oferite de vis, o istorie paralelă intersectată cu un imaginar fantastic, feeric şi absurd, cu treceri libere dintr-o zonă în alta, cu ambiguităţi de diferite grade. Visul poate însemna o stare de năuceală şi o formă de transă imaterială. Astfel, Nichita Stănescu ne propune o conştientizare a năucelii, a nălucelii şi o confuzie instaurată treptat în criza comunicării, pentru că domeniul poeziei este interiorul limbii, aşa cum credea Urmuz, şi nu exteriorul ei etic, relaţiile pragmatice.

Poezia reprezintă o non-comunicare, ironizată la un moment dat, fără răspuns, împiedicând silogismele, bâlbâind prin texte, opoziţii faţă de tirania logicii şi a vieţii.

Într-un fel, cititorul-destinatar este creat de poet, cade pradă dragostei sale faţă de rodul imaginaţiei lui Nichita Stănescu, apare pătruns de aceeaşi spaimă a visului oximoronic în care ea, *poezia-mireasă* patinează fără patine pe un deal de gheaţă, cu un buchet de narcise în mână şi ea, *poezia,* dispare, întrucât conţine un alt plan, unde întâlnirea nu mai este posibilă.

Des-facerea poeziei şi facerea ei se răzbună în mai multe zvârcoliri, căci textele şi poemele apar parte prin întreg, nuclee şi reguli desenate în formă de perspectivă succesivă, precum cele unsprezece elegii, de fapt, douăsprezece, care, în reeditarea din 1985 au primit şi un subtitlu, *Cina cea de taină*; acesta dirijează interpretările spre un portret mistic şi spre interpretarea elegiei *Omului-fantă* fie drept aceea a lui Isus, fie drept aceea a lui Iuda, căci textul poate fi profilat şi reflectat drept o dorinţă personală de a înfăţişa o iniţiere posibilă, insesizabilă din exterior şi acceptabilă din interior, o iniţiere căreia detractorii postmodernişti îi refuză cheia cartelei electronice, pe când cititorii din epocă îi descopereau capitale interpretări filosofice ieşite din comun, acceptate drept ilizibile. În opera lui Nichita Stănescu, visul înseamnă o filiaţie cu visele altor predecesori creatori *de balade*, dar se extinde ilimitat spre o serie de parodii, embleme ale inocenţei unei generaţii care s-a adaptat brusc şi brutal la contextul postbelic.

S-ar putea ca toate interpretările cognitiv-metafizice să fie false, întrucât poezia nu este logică, nu este nici istorie, nici fizică, nici filosofie, nici biologie, nici etică, nu este nimic decât o evaluare a cuvintelor pe care le putem trimite la diferite taxonomii, la diferite sfruntări, impurităţi, tematici, obstacole, cu toate că poetul este conştient de funcţiunea

Scanned with OKEN Scanner

visului în vis, de faptul că efectul de calambur, de paradox, de ambiguitate are valoarea de a sugera limita dintre *realitate* şi *vis*, dintre *vis* şi *vis*, dintre *refracţie* şi *reflecţie*, dintre *mimetic* şi *non-mimetic*, dintre *pătrundere* şi *detaşare*, întrucât textul ne face deosebiţi, ne obligă să observăm transformarea unei experienţe miraculoase – ce poate fi studiată serios, cartografiată –, dar nici atunci nu înseamnă nimic decât un pseudo-pod al unei caracatiţe uriaşe care este textul poetic şi care are undeva drept unghii infinite şi imposibile (*caracatiţele nu au unghii, nu au picioare, ci ventuze*), pe cititorul virtual[1].

---

[1] Îmbinând elemente de *semiotică pură* cu elemente de *semiotică practică*, poezia reprezintă un *sistem de semnificaţii* în cadrul procesului de comunicare, care ţine seama de referent (*amurgul*), unifică problemele tradiţionale *ale semanticii* (*relaţia dintre amurg şi motivul erotic împreună cu acela al morţii sau cu elemente cosmice exterioare sau interioare*) şi, mai ales, ţine seama de *tipologia pragmaticii* (*gramatica poeziei nu se referă la imagini iconice naturale analogice sau nonconvenţionale, ci la iconi arbitrari, convenţionali, uneori analizabili în părţile lor componente, ambiguitatea reieşind simultan din combinările cuvintelor selectate şi ritmate cu modul polivalent de a percepe lumea simbolic de către receptor*).

În cadrul teoriei codurilor şi în acela al sistemelor subiacente, *poezia reprezintă o producţie de semne care trimite la diferite limbaje*. Din perspectiva competenţei discursive a formaţiunii textuale cu dezambiguizare, apare un cod care, dimpotrivă, produce indici ambigui, cu trimiteri la simboluri şi iconi ce rup cu toate limitele (*academice, lingvistice, de comunicare non-verbală, chinestezice şi empirice*).

Limitele naturale sugerează că orice poezie are valorare doar în cadrul unei anumite limbi sau între limbi, o traducere este o altă poezie. Poezia reprezintă *un semn* care trimite la altceva, *decât în domeniul comunicării obişnuite, dar care nu reprezintă o dezordine, ci un sistem de semnificare*, o comunicare specială ce presupune o trecere de la o sursă, cu ajutorul unui transmiţător, printr-un canal, spre un destinatar-fiinţă umană (*există şi încercări de a face poezie cu ajutorul computerului*). Când destinatarul este o fiinţă umană, observăm că *semnalul* solicită un răspuns interpretativ de la destinatar, mai ales pentru că se cuplează, prin entităţile prezente, entităţi absente.

Domeniul *semiotic* al poeziei îl reprezintă un cod lingvistic, împreună cu mai multe coduri paralingvistice prezente sau absente (*intonaţie, muzică, ruptură de ritm, suspine, exclamaţii, murmur*), limbajul articulat scris trimiţând, la rândul său, la diferite alte particularităţi sugerate de grafeme (*în limbajul oral ritmurile strofelor şi al frâgerilor textului tipărit, rearanjat uneori figurativ, nu se pot repera*).

În *sistemul* poeziei, există un statut similar sistemului muzical, începând cu un sistem organizat sintactic, cu un caracter pluriplan, iar corelatele cu semnificaţii aparţin diferitelor altor coduri (*vizuale – grafeme*), din mentalul colectiv (*coduri culturale iconografice*), din sintaxă şi logici narative, acţionând fie cu ajutorul retoricii, fie cu o logică a presupoziţiilor, fie cu micro-părţi ale discursului sau cu macro-părţi ale acestuia (*comportamente sociale, mituri, rituri, credinţe*), toate fiind întrepătrunse cu estetica (un domeniu al comunicării în masă, domeniu diferit de acela practic, cu toate că uneori aderă la util, domeniu care creează senzaţia de frumos).

Limba este un sistem de semne exprimând idei. *Poezia este un sistem de semne scrise ce exprimă idei cu ajutorul a două feţe: semnificant şi semnificat, expresie şi conţinut*. Precum limba şi alfabetul, poezia este un sistem artificial de comunicare, ce influenţează şi interpretul, şi interpretantul, cu ajutorul unor elemente artificiale intenţionale din partea autorului sau a receptorului. Posibil, poezia porneşte de la un indice natural al nevoii de comunicare cu o sursă înafara sursei naturale, visul comunică poate cu noi înşine, cu fiinţe dinafara noastră cunoscute (*părinţii*) sau necunoscute (*Divinitatea*).

Scanned with OKEN Scanner

Cel care se exprimă, precum altădată în *Manifestul suprarealismului* al lui André Breton, ierarhizează, ordonează, construieşte aberaţii, nonsensuri bizare, dicteuri automate, cuvinte izolate, în care ne plimbăm,

---

Această sursă naturală ar putea să fie zeul, care vorbeşte prin artificiul semnalizator al poeziei şi pe care Platon îl vedea drept Zeul, poetul fiind o *porta-voce* a acestuia, dar sigur că poetul are în el o voinţă de semnificare, întrucât acţionează conştient şi inconştient simultan, într-un plan intercultural (*postmoderniştii*) şi unul fetişizat, interior, al visului (*suprarealiştii*). Poezia reprezintă, deci, o unitate de semne, pornind, probabil, de la semnale, dar pe care un om cunoscător de cultură le produce drept un sistem de semnificaţii structurate, fie pentru el însuşi, fie pentru destinatar, destinatarul acceptând acest raport, chiar dacă el creează, din texte anterioare, forme care pot fi receptate drept poezie.

Poezia reprezintă întotdeauna o anarhie paradoxală, esoterică, grile ale codului şi decodării paradoxurilor sensului ce creează serii ce se topesc unele într-altele.

Titlul volumului, cunoscut sau nu, devine o secretă pajişte spre care tind să fie încorporate seriile de paradoxuri ale fiecărei poezii. Suprafaţa ascunde întotdeauna un miez ce coagulează şi spulberă sistematic orice este fix, orice este efort ştiinţific ce traversează logic sistemul poetic.

Dacă textul este o căsuţă goală mimând textul (absurdul din *Jabberwocky*) şi dacă, sfidând logica, oameni de ştiinţă găsesc echilibru, origini şi supun unei legi nespuse propria lor limbă cernută printr-o sită deasă (*de fapt, o gândire arhaică*), tot aşa, poetul este nebunul şi înţeleptul ce logodeşte adevărul şi simulacrul, oferind, în epoca modernă, nu epitete, ci doar metafore oximoronice care ne seduc prin glisarea către sensuri împotriva noastră, împotriva bunului simţ de a citi:

– creşterea şi descreşterea poeziei se petrece în timp;

– ea este o lucrare limitată şi măsurată de titlul volumului, al poeziei, al epigrafului, de titlul editorului şi al reeditării;

– ca lucrare măsurată, ea conţine repausuri, instalări ale prezentului destinatarului, numit sau nenumit, acesta intervenind în momentul scrierii (primul destinatar este poetul), în momentul lecturii (un al doilea destinatar este iubita, prietenul);

– adevăratul destinatar este o devenire fără măsură, smintită, evitând mereu prezentul şi căutând un trecut şi un viitor, care coincid dual, drept model şi copii infinite, simulacru în limbajul ascuns în cititor.

Discursul smintit din textură desemnează o dimensiune statică şi dinamică simultan şi în devenire, o inversare, o răsturnare a activului cu pasivul, legiuitorul lumii fiind poetul. Efectul de suprafaţă şi de adâncime al limbajului se bazează tot pe un paradox, raportat nu doar la oximoronul oferit de spaţiul fix şi de spaţiul co-extensiv, ci şi la o serie de propoziţii retractate de poetul însuşi. *Visul ne-visat* sau *re-visat* alunecă, cu ajutorul dansatoarei *Ea*, spre suprafaţă, dincolo de oglindă, dar se reîntoarce în profunzime, căci sensul este pierdut în finalul dorit.

Statutul complex al poeziei moderne nu stă doar în lipsa predicatului şi în transformarea adverbelor în verbe, a adjectivelor în verbe, a mişcării în cerc sau în spirală, ci stă în faptul că poezia nu se poate povesti, ea trebuie citită şi, de fapt, ea nu se poate analiza. *Ea* trebuie « *mâncată* » precum *Biblia*, simţită în interiorul gurii ca miere, precum fantasmele lunecării pot să fie coşmaruri, în vis sau după vis, după cum limbajul există şi nu există, întrucât noi nu marcăm ce spune, ci ceea ce nu spune poezia şi cuvintele au valoare esoterică.

Toată problema este că rimele şi ritmul exprimă un dispreţ faţă de gândire, o şaradă în care vorbirea nu are subiect vorbitor, în care poetul este, în scenariul oedipian, cel care-şi distruge tatăl, în care poezia este un rebut cu un ţel fără ţel, în care poetul desface opacitatea, exprimând altceva decât gândul, eliminând sensul, pentru a fi umplut de sensuri, oferind un zgomot pur, care ne ispiteşte tocmai pentru că e neadevăr adevărat, tocmai pentru că el controlează înlănţuirea vorbelor şi neagă maxima lui Boileau: «*Ce gândeşti bine, se enunţă clar*». Scandalul limbajului modern este oferit de literatura potenţială, *oulipo* (*ouvroir de litterature potentielle*). Verosimil sau nu, limbajul modern rămâne baroc, întrucât funcţionează ca o figură a subversiunii, o maşinărie lingvistică aparent sub controlul verosimilului, dar sub controlul semnificantului (*producţie verbală, fonaţie, grafie*).

Scanned with OKEN Scanner

cenzurând cenzorul, în ultimă instanţă cenzurând poetul, ale cărui arii şi suprafeţe le citim noi sau le scriem, precum Nichita Stănescu:

„Bolovanul
'Suav ca ora, ca luna, ca anul."

O lectură atentă revelă că întreg versul al doilea este extras, prin decupaje şi permutări mai mult sau mai puţin aleatorii, din semnificantul cuvântului *bolovanul*: *„anul"*, ultimele patru litere, *luna*, aceleaşi citite de la dreapta la stânga, *ora* (din segmentul *ova*), *suav* (din segmentul *Vanul*, citit şi el de la coadă la cap).

Ortografia din limba română arată că unitatea semnificativă minimală este un soi de gaură neagră pe care glosarele criticii literare încearcă în zadar să o umple, întrucât tehnica poetică înseamnă o funcţionare *paradoxală*, o limbă care spune altceva decât *doxa* şi care trebuie folosită prin procedee speciale, lipograme, ca în proza lui Ştefan Bănulescu, *Cartea milionarului*, oferite străinului Glad.

Făt-Frumos, poetul se naşte *pentru a fi soldat* şi a pieri în lumea cuvintelor pe care le va sfârteca, *el* apare născut din propriile cântece şi reface lumea prin *cântec-descântec*, spus şi scris, copilărindu-se, când strigă în leagăn despre *ceilalţi* şi despre el însuşi, căutând o eternă şi negăsită *Ileană Cosânzeană* cu care să privească lumea creată dim amurgul sunetelor ce devin litere:

„Şi soarele se scufunda în orizont,
şi arborii-l priveau îndrăgostiţi,
cu frunzele.

Nici el nu se-ndura să plece şi
poate de-aceea devenea mai mare,
mai prietenos.
Noi doi îi surâdeam şi inimile
noastre
mult mai înalte decât el păreau,
ca nişte fructe clătinate străluceau
deasupra gurii lui deschise,
pofticioase.

Şi tu credeai că zbori, şi eu pluteam,
iar aerul sub paşii noştri se-ntărea.
Astfel urcam, şi-ntâi un ram,
apoi un nor şerpuitor,
şi-apoi o dâră de cometă sură

Scanned with OKEN Scanner

ne atingeau ding-dang, ding-dang,
asemeni ceasului cel mare
din turla ce se micşora,
o, foarte jos, foarte departe,
până era şi nu era.

Iar noi, cu ochii-ntredeschişi,
lin adormeam, cu tâmpla răzimată
de-o aripă a păsării ce-a fost,
şi parcă n-a fost, niciodată."
(*Copilărosul amurg*)

Ceea ce impresionează în poezia lui Nichita Stănescu ţine de realizarea unei naraţiuni despre el însuşi, poetul ostaş în continuu război cu vocabulele şi cu sine, până în finalul basmului trăit, pe care îl cântă şi-l *descântă* continuu.

Căutarea culorii şi a petei de umbră din însoţirile din tinereţe stau sub semnul unei lumini *oranj*, aceea pe care o vom regăsi în *Noduri şi semne*, în *tunelul oranj* prin care trecem spre alt tărâm. În *O viziune a sentimentelor*, explică printr-o succesiune numerică inversă, *5, 4, 3, 2, 1, 0,* că obiceiul de a scrie versuri este legat de o *omidă scârboasă* căreia, în a treia strofă, îi dezvăluie culoarea *oranj*:

„Din omida aceea scârboasă
mi s-a tras dorinţa de a scrie versuri.
Din pricina aceleia mi s-a tras obiceiul
de a mă bucura că pot să-mi exprim în vorbire
mizeria.

Stăteam la armată şi soldat fiind
cu Ionel Vianu, soldatul,
traşi într-o recreaţie nedormită,
scăpaţi din paturile suprapuse
când iată că el
găsi de cuviinţă, o omidă.

Ea avea ciucuri oranj, ea avea
peri, dacă vă puteţi imagina aceasta.
Păroasă ea era şi ea avea peri.
Peri străluminaţi...
(Mi-a luat Dumnezeu versul cel bun.)

Aici trebuie să opresc vorbirea aceasta.
Dar nu pot s-o opresc
din dorinţa de a mă justifica.

Scanned with OKEN Scanner

Soldatul Ionel Vianu lăsa să-i curgă
din mână spre cealaltă palmă
scârboasa omidă.
Eu o priveam şi rău mi se făcea
şi greaţă mi se făcea pe când o priveam
şi foarte mare nelinişte mi se făcea
şi jeg, de omidă..

Soldatul mi-a spus:
– Nu vezi cum curge dintr-o palmă într-alta?
Ca o pată de umbră! Mi-a spus soldatul.

Ea curge ca o pată de umbră
dintr-o palmă într-alta.
Ca o pată de umbră!

Am repetat şi eu aceasta:
«Ca o pată de umbră».
Mi-era o scârbă deplină de omidă,
dar ea curgea dintr-o palmă într-alta,
dintr-o palmă a soldatului într-alta
ca o pată de umbră.

De aici mi se trage obiceiul,
din scârba de omidă mi se trage obiceiul,
blestematul obicei de a scrie versuri.

Ca o pată de umbră!,
îmi spuse soldatul.
Ca o pată de umbră, îi răspunse soldatul.“
(*5, 4, 3, 2, 1, 0*)

Pata de umbră şi *scârba* provocată *de omidă* pe care o resimte *recrutul Ionel Vianu* stau la baza unei arte poetice *oranj*, făcută *din greaţă* existenţială, din texte tărâşe precum *omida* şi din *o moarte posibilă*.

Am citat în întregime textul, întrucât în el stă ascunsă nu doar *semantica amurgului*, ci relaţia dintre *crepuscul şi moarte* şi tehnica de a nota proiecţia macrocosmosului în obiecte, posibilitatea de ritmare a existenţei proprii, proiectată, prin grotesc şi prin abstract, asupra spaţiului poetic. Tot aici se observă şi structura *de baladă*, specifică relatărilor cu apelativ: *„Seniori, v-am spus o frumoasă poveste de dragoste şi de moarte“*, de fapt o poveste indiferentă la trupuri şi atentă la soarele care *apune, oranj*, la amiază:

Scanned with OKEN Scanner

„Doar steaua neagră-a părului tău scurt
îmi atingea, cu clinchet stins, un umăr,
şi toţi credeau că bate-n arbori ora
când soarele apune la amiază."
(*Sărutul*)

Aceste texte din tinereţe, căutate în succesiunea şerpuitoare a sonurilor, iniţial de tip eminescian, evocă proiecţia astrului zilei într-un *amurg special, copilăresc*, de pe vremea *„covrigilor de susan"*:

„Era un soare de pe vremea
covrigilor cu susan.
Cu puţin înainte de-a se însera,
fiecare rază a lui
mirosea aromitor
ca şorţul mamei."
(*Evocare*)

Nevoia de comunicare şi de deschidere îl face pe poet să scrie, să observe miracolul lumii exterioare, al ţipătului, al viitorului şi al propriului trecut povestit, totul sub semnul *agapé*-ului aceluia spre care îşi întinde braţele, chiar atunci când se cheamă *beţie şi moarte*:

„Ţipătul berzelor rotitoare,
pân' la urechea mea lăsa un otgon,
şi eu mă căţăram pe el, în soare,
şi-aici – o, voi, aventuri viitoare,
până când, la înserare,
ding-dang, ceasul primăriei, cel mare,
mă alunga cu o zare,
cu o miraculoasă şi tremurătoare zare,

...ding-dang, şi fugeam chiuind,
fâlfâind, aburind,
cuprins de mirare.
Ding-dang, de o mare mirare,
Că nici una din răni nu mă doare."
(*Evocare*)

Poate că ritmul este acela care creează binecuvântata lume solară a *unui amurg* spre care se îndreaptă inima lectorilor şi a poetului:

„Acum,
când întâmplarea binecuvântată
mi te-a adus în cale,

Scanned with OKEN Scanner

soarele meu se întunecă,
şi cerul şi-arată stelele sticloase,
ca să mă gândesc încordat până la stele!"
(*Melodie povestită*)

Un amurg solar suprapus vieţii infantile, *„inimii dinamitarde"*, *„hrănită doar cu ceaiuri negre"*, *„pe strada Gutenberg într-o mansardă"* sugerează că foşnetul înserării l-a cuprins din adolescenţă:

„Vin sentimentele prin iarbă, târând
un soare prelung şi o lună prelungă, arzând.
Îţi vor găsi gleznele, îţi vor izbi gleznele,
Cu umbre de fosfor te vor izbi în curând.

E marea aproape şi nefoşnitoare.
O ştiu după scoicile-nfipte în pietrele lungi,
După gustul surâsului tău, ca de sare.

Şi liniştea-i suptă-n vârtej uniform.
Desigur adorm. Surâzând o s-adorm.
Cu ochii deschişi,
În picioare."
(*Înserare marină*)

Imaginaţia se combină cu spiritul, prima imită, a doua creează şi astfel apare poemul, despre amurgul erotic.

Lipsa sau prezenţa culorii *oranj*, căutarea androginului alchimic ascuns într-un cerc se raportează mereu la *soarele interior*, parte a corpului:

„Mişcam eu deci, lucios, din umeri,
dar şi mai şi mişca fantoma.
Eu mă-nclinam, ea mult mai amplu,
dinspre Cartagina spre Roma.

Mişcam eu deci genunchiul soare,
dar şi mai şi mişca fantoma.
Dacă treceam, ea, mult mai amplu,
trecea din ploaie în ninsoare.

Inima-n pietre de-mi suna,
mai tare, mult, bătea fantoma.
La case, sus, plesneau ferestre,
se zdrenţuia în brazi aroma.

Mişcam eu deci trecutul meu,
ca să-l ascult în vid cum saltă.

Scanned with OKEN Scanner

Dar decât el era fantoma
cu mult mai tristă, mai înaltă."
(*Fantoma timpului pierdut*)

Toate *cântecele-descântece* ale lui Nichita Stănescu par adresate *amicului-Soare oranj*, *„metalic"*, *„galic"*, spre care se curbează, palid, interiorul:

„Şi poate de aceea, că nu suntem metalici
şi nici încetiniţi, şi nici lemnoşi,
de-aceea poate, când cocoşii galici
se bat cu penele-nfoiate şi frumoşi, -

noi ridicăm din noi un glob de gând spre vid
şi-l sprijinim în pălmi, deasupra, sus,
şi soarele se alungeşte spre el şi îşi deschid
încă ceva din ele
lumile de nespus."
(*Şi poate de aceea...*)

Încercăm şi noi doar să sugerăm ce sunt formele lirice dintr-o baladă, cântată la nesfârşit, despre dragoste şi despre moarte, o baladă în care *aed*-ul se vede mereu pe sine iubit sau neiubit, cucerind, precum un cal, propriul său nimb:

„Această oră o desfăşurăm ca pe un şal
înnodat la gâtul altor anotimpuri
când printre cai eram un sfânt de cal
şi tu erai un şir prelung de nimburi
desfăşurat deasupra mea ecou,
lovit de ceasul rotunjit din turn
şi-napoiat peste galopul meu
mai iubitor, mai taciturn."
(*Cântec*)

sau încercînd să cucerească, cu *lasso*-ul, ca om, elipsa *amurgului*:

„Deasupra de creştet, mă rup cu Steaua polară,
dreapta eu, stânga steaua cea fixă.
Suntem azvârliţi. Fiecare, în fiece seară,
Ne cucerim cu lassoul câte-o elipsă."
(*Înfăţişare la neiubiţi*)

Sigur că amurgul este *sângele*, dar are culoarea *oranj*, între negru, bitum şi, mai ales, între prezent şi trecut:

Scanned with OKEN Scanner

„Mureau în rana mea un şir de luptători,
plin de sângele lor, nechezam,
tu erai nimb şi coborai dintre culori –
eram un sfânt de cal nepământean.
Şi eu spre nori, tu spre pământ,
doi nouri negri de bitum
ne-ntretăiam râzând, plângând,
să naştem fulgerul de-acum."
(*Cântec*)

Ceea ce este interesant în textele lui Nichita Stănescu este încercarea de a-şi descoperi, în succesiunea măştilor astrale, minerale, animale, amurgul dinamic, fluid, fiinţa care poate să respire:

„Ce greu e să fii tu însuţi,
neverosimil iepure, împuşcat înainte de a te naşte,
când fuga cu miros de carne şi cu scurgere de sânge
a părinţilor tăi a şi hrănit
vreo rădăcină de iarbă.

Mai întâi trebuie să fii tu, şi pentru asta
trebuie să te naşti din vreo familie
pe care nu ţi-ai ales-o, şi care nu te-a ales –
aidoma păcatului originar.
După aceea trebuie să fii,
între alte fiinţe să fii,
în ghiotura de fiinţe să fii,
să le respiri şi să te respire."
(*Cântec*)

Foarte dificilă apare trecerea de la un timp la celălalt, de la un obiect la altul, întrucât frumuseţea amorului constă în a fi pretutindeni, etern, vizibil şi invizibil în spaţiul cosmic şi în acela al pământului, în cuvânt şi înafara lui, poezia fiind un paradox în care *eul*, judecat la tribunalele amorului, este pietrificat şi învinuit înainte de a se fi născut:

„Aici între stânci, la tribunalele amorului,
între oasele altei ere,
dominând un câmp de tăcere
de nuanţa clorului,

mi-ar fi plăcut să-mi las o parte din existenţă
într-o curte interioară, de piatră şi de lene –
sub un cer cu stele europene
să beau dintr-un coif de piatră, esenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Aici, la tribunalele amorului să fi fost judecat
în Les Beaux, şi învinuit
de-a fi nenăscut, şi murit,
şi pietrificat."
(*Les Beaux*)

Amurgului i-au dispărut, pe rând, structurile de pastel, culorile, lumile exterioare, el a devenit sânge şi a redevenit, în *descântec*, sunete; apare oglindit în apă, oglindit în sunet, oglindit în foc, oglindit în pământ. Nichita Stănescu refuză crearea unui simplu raport, el doreşte acceptarea nonraportului, o realitate excentrică realităţilor obişnuite; bogat şi mobil, *apusul* semnifică altceva, o distorsiune:

„Şi-am zis apă care curge
până când se face sânge,
până când se face mare
cu bocet în ea de sare.

Cine vrea să se înece
să se-nece într-o lege,
cine vrea să-şi deie foc
încă are mult noroc
că pădurea are lemn,
dacă-i face-amnaru' semn."
(*Pastorală*)

Ce altceva poate însemna *amurgul* decât o situare în interiorul cercului şi simultan în afara lui? Poemele se întemeiază astfel pe câteva nivele sincronice contradictorii, încorporate unui deziderat utopic:

„Orice, numai înecat nu.
Viaţa nu s-a născut din apă.
Noi nu suntem urmaşii peştilor,
pentru că peşti nu există.
Există numai ceea ce trăieşte deasupra,
numai cel care poate să vadă direct soarele."
(*Împotriva mării – II*)

Faptul că textele sale sunt *balade* şi că toate par adresate *amurgului oranj*, prezent într-un tunel, limitat de acesta, este sugerat şi de schema exterioară a textelor, de multe ori aranjate, nu doar ritmuri sacadate şi

Scanned with OKEN Scanner

inegale, ci şi numerotate, precum textul împotriva mării, care are nouă cântece *despre a fi şi a nu fi* [2].

---

[2] Textul poetic este o himeră pe care noi încercăm să o identificăm în obiecte verbale infinite, aparent sincere, dar, în realitate, etern mincinoase şi infinit copilăroase, poezia miraculoasă şi fantastică semnificând o întoarcere prin literă, prin oglindă, prin cuvinte-valiză, prin conexiuni, prin absurd către începutul cuvintelor, în care :

„Cică nişte cronicari
Duceau lipsă de şalvari…"

sau într-o limbă «*leopardă*», precum la Virgil Teodorescu:

„Sobroc algoa dooy toe feu-
rod woo oon toe Negaru
Hora urboc reveulud fi-
noe wilot."

sau, ca la Leonid Dimov :

„Pe unde m-am urcat ? Cum am ajuns
în pădurea asta de nepătruns
alcătuită din feronerii şi faianţe
pe acoperişurile marii finanţe ?
E strada băncilor, a societăţilor debitate,
strada jocurilor şi a muntelui de pietate,
unde ne fugărim printre dantelării masive
de metal argintiu dezgropat la Ninive.
Dar să sfârşim jocul nostru nerod,
să ne dăm drumul pe luminator, în pod.
(…)
Am sărit din octaedru în rozetă
şi sunt acum, în sfârşit, la fanta aceea secretă
pe care pot privi-n curtea din dos
unde mătuşile mele, într-un identic sarafan flocos,
întind rufe cârpite cu şarpele lunatic
alintându-se translucid pe mormane de jăratic,
sunt şi cei doi fraţi diavoli din ziua de luni
care plâng de deznădejde după ce fac minuni
explicând, pentru elevi şi dobitoace,
că, după asta, nu mai au ce face."

(„O întâlnire pe pod", în *Cartea de vise*, Editura pentru literatură, 1969, p. 65-7)

Toate aceste poezii sunt „zgâriate„ în *Dicţionarul onomastic* şi *Bibliografia* lui Mircea Horia Simionescu sau în poemele de amor ale optzeciştilor:

„la patru dimineaţa oraşul părea zgâriat în halva
iar şinele ferate păreau imprimate într-un fel de şerbet
în toamna asta copacii purtaseră frunze de aur
care cădeau cronţănind pe macadamul curbat
în toamna asta femeile purtaseră pekinezi mici de aur
acţionaţi de un mecanism
vântul însuşi pâlpâia din rotiţe dinţate şi transparente
femeile toate aveau sentimente
casele erau latescente cu balconul pătrat
totul graseia şi rânjea trăgând de sânii de gumă de mestecat
totul depindea de pekinezele cu degetele

Scanned with OKEN Scanner

Ulterior, *amurgul oranj* scânteie *negru* sau altfel colorat, căci partenerii sau partenerele muzicale, vizuale îşi propun mereu alte reacţii faţă de eul poetic ce emite cuvintele. *Amurgul* conotează somnul şi trezia totodată, este secretul tainic mărturisit în poezie:

„Dar era noapte şi, vai, dimineaţa,
cumplită vedere,
m-am trezit cu tâmpla pe tine
galbenule, snopule, grâule.
Şi m-am gândit: - Doamne
ce fel de pâine voi mai fi fiind
şi eu,
şi pentru cine?"

(*Somnul şi trezia*)

Inerţia cititorilor se sparge după o relativă perioadă de timp şi reconsiderarea unor serii de poeme alunecă de la perceperea lor drept absurdă şi se îmbogăţeşte cu o nouă memorie, se mută, se transformă printr-un proces de prelungire şi de restructurare. Dovada că poetul se desprinde complet de lumea referenţială şi caută o altă lume este inventarea unor vocabule, rostite de această dată numai pentru sonoritatea lor, pentru efectele muzicale (sugerînd poate o redescoperire a dimensiunii incantatorii a limbajului):

„Ensitteren, ensitteren, cuvântul
acesta nordic şi-ngheţat
îmi întăreşte lăcuit, pământul
cu lacuri în diagonală şi brăzdat..."

(*Ensitteren*)

Fiinţa însăşi a devenit amurg, soare,muzică, flacără. Simţurile omului, privirea, auzul, pipăitul, gustul, senzaţia de cald şi de rece iau înfăţişarea unui soare în care se toate se topesc, a unui sânge care aleargă şi care se pierde, contemplând, de data aceasta, propriul schelet:

---

acţionate de un mecanism complicat.
(...)
vântul însuşi îşi curăţa sticla şi giuvaerul şi cadranul de ceas
ascultam cum frunze de aur se izbeau cronţănind şi ciudat
de macadam
şi cum pekinezii cu tupeul lor cras zupăiau cu unghii de stras
pe macadam
ah, şi troleibuzele s-au retas..."

(Mircea Cărtărescu, *Poeme de amor*, Editura Cartea Românească, 1983, p. 19, 28-9).

Scanned with OKEN Scanner

„Sunet înalt, niciodată urechii mele cercel,
aur topit, niciodată pentru mine inel,
sânge risipit, niciodată pătându-mi
pieptul gol, tâmplele, gându-mi...
Cal alergând dincolo de privire...
Dau coastele să fie coviltire
zlătarilor, câinilor, felinarelor.
Dau vâna să fie roata carelor
şină roşie, şină verde,
tu, sânge, spre inimă, care se pierde,
tu, aur moale, lăsat la apus,
de gându-ntotdeauna pe o zecime spus."
(*Cântec*)

Soarele şi *apusul* său s-au înşurubat în aer, şi-au pierdut ecoul, s-au simţit răstignite, s-au simţit visate, cântate, metamorfozate, transformate, sublim, în timp, în somnolenţă, în procesul legii şi al mirajului:

„Nu, totul un miraj a fost, mirajuri
şi trup cu vine,
sânge în franjuri
al celui ce vine."
(*Proces*)

Fragmentarea propriului corp, transformarea soarelui-genunchi în altă stare demonstrează că, la un moment dat, poetul Nichita Stănescu nu mai conversează cu o alteritate exterioară, ci doar cu o parte a simţurilor sau a trupului care pluteşte în aburul-nimb dimprejurul fiinţei sale:

„Tu nu eşti. Eu nu sunt.
Aer şi pământ.
M-aş înclina, te-ai retrage
în beregata unui leu care rage.

Ah, ţinându-ne de mână, –
suavă şi fără de trenă stăpână,
am merge, am pluti şi am merge
peste această lege.

Nu aşa că nu mai ştii cum îmi arată chipul?
Val verde lingând nisipul...
Adu zarurile să-l tragem la sorţi!
Mă tem că de o veşnicie de oră
noi suntem morţi."
(*Stare*)

Scanned with OKEN Scanner

Contradicţiile din exterior se adună în lume şi în pauze, textul transformă, prin refuz, lumea înconjurătoare divizată, interiorizată, „luminată de soare“:

„Oaia are două picioare
călcându-mi ochiul meu luminat de soare.
Celelalte două nici nu există
în verticala beznei eclipsă.

Nu pot să iau de ceafă pe nimeni,
nici măcar mirosul de brad ori de chimeni.
Numai ceea ce văd pare a fi
dulcea mea Noemi.

Tu n-ai nici măcar umbră.
O, zeul, o, zeului mult i-ar fi scumpă.
Numai jumătate de sferă
se arată într-o eră.“
(*Cântec de pauză*)

Eul a început să alerge în tunelul oranj, să se simtă din ce în ce mai rupt de lume, să caute o lume fără soare şi fără lună, doar o inscripţie, ce pare să sugereze dorinţa autorului de a-i conferi scrisului materialitate, de a-i anula într-o oarecare măsură efemeritatea:

„Nu te sparge, cărămidă arsă.
O să te citească şi pe tine
cel care nu s-a născut azi-noapte,
mâine noapte,
altă noapte,
altă pururi altă noapte,
când desigur nici n-o să mai fie noapte,
ci un soare fix, nemergător,
ne va sta bătut în mijloc
la un cer din viitor.“
(*Cărămidă arsă*)

În general, textele devin, în ultima parte a creării *baladelor*, cântece de leagăn adresate stafiilor şi viselor:

„Dormiţi voi peste mine, stafii,
îngeri ai semînţelor, poveste de leagăn
pentru merele roşii şi vii.

... să se culce peste mine calul;
şa pentru priviri e ochiul meu albastru;
inima mea este perna ta;
dormi tu, iubito, peste mine.

Scanned with OKEN Scanner

Desigur vei visa sânge, desigur
vei visa un cuvânt care spune adevărul."
(*Cântec de leagăn*)

Ritmurile trecutului şi ale cântecelor au devenit, în baladă, adresări idolatre unui *alchimic sânge verzos*, transformat, modelat de fiinţe din-tr-un „bestiariu" poetic, în interiorul corpului poetului:

„Sodiul şi potasiul fumegând în apă,
fum curgând din rotulă,
vor trebui să înceapă
o altă natură...
Un peşte cu aripi de piatră
va bate un aer pieziş
ţâşnind din respirarea idolatră
cu lamură de şiş:
un animal cu gheare de făină
va frământa o pâine sus,
când voi striga soldaţilor să vină
şi să-l împartă pe Isus...
Voi da piciorul şi sandaua
acelui vrednic ce-a mâncat
cu gura mâinii lui ocaua,
a sângelui verzos şi resfirat."
(*Baladă*)

În protocolul *baladesc*, aedul-cântăreţ se adresează mereu, în dans, acompaniat de instrumente muzicale, unor frumoase domniţe, soţii de seniori care, în timp, devin doar măşti ale mamei pierdute, reîntâlnită sub semnul sicriului:

„A devenit de lemn sânul tău, mamă,
masă cu pahare, sfârcul ţâţii tale.
Dă-ne mie, mamă, şi prietenilor mei de băut
şi după ce ne săturăm setea de viaţă
dă-ne de murit, mamă."
(*A-mi da din mână de mâncare*)

Haiku-urile sunt refracţii ale cântecelor adresate luminii ce se stinge:

„Mă muşcă un câine.
Ah, privesc prin el
ca printr-o fereastră."
(*Haiku*)

Scanned with OKEN Scanner

sau redevin cântece scrise în întuneric, pe obiecte oarecare, pecum un ceas solar în noapte:

„Ce repede se stinge lumina unei mâini
ce ţi-a atins privirea întinsă ca un sunet
şi cât de stoarse stelele lămâi
acresc înfriguratul umblet
şi cum arată ceasul tău solar
la miezul nopţii doar amiaza zilei,
mai rămânându-te barbar
la marginea latinei."

(*Cântec*)

Poetul reia mereu titlurile *de baladă*, referindu-se la rime folclorice, chiar dacă introduce nume proprii, fragmente din trecutul cultural; razele amurgului nu-i mai vorbesc, n-au mai devenit un pod între el şi lumea de fantome hrănită de poet:

„Mâncând raza de la stele,
ochii mei, burţile mele
rumegând lumina rece
albăstresc timpul ce trece.
Ah, ce suplă demâncare
e vedenia vederii
făr' de nici o săturare
cum de vremi piatra Caldeii.
Ca o briză timpul bate
când mai leneş, când mai dulce,
când mai mângâios şi-aproape,
unghi întâi şi-apoi în cruce,
lăsând razele să tacă
şi lumina să orbească.
Orice lucru o Ithacă
ar părea că e, grecească.
Idee, cină de taină
care se hrăneşte numai
cu tăcerea unei cifre,
cu deplinul gol din care
secunda mea şi-a scos
fiinţa ei."

(*Baladă*)

Soarele a devenit o lumină nervoasă, ascunsă într-un hoit, în carnea roşie a sirenei:

Scanned with OKEN Scanner

„Ah, tu, după ce m-ai spălat de perii pielii,
spală-mă tu acum de murdăria pielii,
de carnea roşie, ah, tu,
spală-mă de carnea roşie,
până la osul gălbui,
spală-mă de carnea roşie,
cea mirosind sărat a sânge,
de oase, de schelet, ce murdărie, vai!
Spală-mă şi de acestea, tu,
şi de acestea spală-mă tu, –
curat să pot lăsa în vederi
pe acel A,
mormânt al existenţei."
(*Fără de ceară, către sirenă*)

În *noduri*, oranjul a devenit vânăt, semnele arată că soarele şi amurgul au o dimensiune iluzorie, având doar consistenţa reveriei:

„Apoi, – ne-am despărţit
cum pe jos şi neagră
se desparte umbra de frunză
din pricina numai
unui soare gândit
ca un rău al luminii."
(*Apoi – Semn 14*)

Poetul mai ştie că este un Manole ce se adresează oricărei Ane, lector posibil, chemat să-l salveze de la dispariţie, să întemeieze printr-un alt sacrificiu simbolic lumea sa interioară. Ana – alteritatea esenţială este principiul feminin ce dă sens unui trup perceput ca un edificiu pe cale să se năruiască. Chemarea noului Manole este lamentaţia celui care, întors spre sine, descoperă aneantizarea progresivă a trupului-lume şi nu reuşeşte să mai exorcizeze prin descântec răul. Răzvrătirea celulelor, ţesuturilor, a membrelor care au căpătat o stranie autonomie nu mai poate fi stăpânită decât cu ajutorul principiului feminin. În fond, lumea eului poetic are nevoie, precum biserica meşterului blestemat de sacrificiul (simbolic) fiinţei pure:

„Ana, curge-mi tu prin sânge
ca să nu mi se mai verse.
Cu gândirea tu mă plânge
şi cu lumile inverse.
Ca să nu mă prăbuşesc,

Scanned with OKEN Scanner

vino tu cu pas regesc
în mine să te clădesc,
în Stănesc."

(Un alt Manole către altă Ană)

Poemele lui Nichita Stănescu au o dimensiune ludică, inventându-şi în permanenţă referentul, eliberând vocabulele de memoria lor, scuturându-le de zgura semantică lipite de ele, tranformându-le în *necuvinte*. Debutul din 1959, din volumul *Sub semnul revoluţiei* (alături de Florenţa Albu, Ana Blandiana, Darie Novăceanu, Horia Zilieru), nu-l individualizează pe Nichita Stănescu. Abia atunci când părăseşte corul, o dată cu *Sensul iubirii,* se poate bănui cristalizarea unui sistem poetic, se pot ghici semnele ce anunţă *O viziune a sentimentelor*, de fapt o altă epocă literară ce va continua cu *Dreptul la timp*, *11 elegii*, *Laus Ptolemaei*, *Necuvintele*, *Epica Magna*, *Operele imperfecte*, *Argoticele*. Volumele ultime preiau sistemul romanţei (aşa cum s-a manifestat el de la Anton Pann la Miron Radu Paraschivescu), dar romanţa are de această dată ca subtext blestemul:

„Nu mai daşi pe la icoane,
d-aia te-ai pierdut, Ioane..."

Cântecele de mahala sunt prelucrate, aduse în zona scripticului, pentru a fi mai apoi oferite din nou oralităţii:

„De la lume adunate
Şi iarăşi la lume date."

Argoticele aduc în atenţie temele cazone, lipsite deseori de vreo aură eroică, eul poetic resimţind mai curând claustrarea, disconfortul, chiar suferinţa fizică, decât apartenenţa la vreo confrerie masculină războinică.

„Ne e frig. O copaie de maţe
în opinci, pe sub paşi, dă să se-agaţe.

Inima a mânjit cu roşu gheţuşca
Mai a dracului furca, nu puşca."

(La lemne)

Ceea ce reintegrează textul lui Nichita Stănescu în scrisul contemporan este comunicarea eului poetic cu o lume în suferinţă, pustiită, părînd chiar a şterge limitele între universul interior şi cel exterior. Distrugerea

Scanned with OKEN Scanner

orașului este resimțită ca o suferință fizică, o agresiune ce marchează în chip ireversibil ființa:

„Ardea orașu-n depărtări de fum,
ardea sub avioane rugu-i rece.
Noi doi, pădure, ce făcum?
de ce te-au ars, pădure-n fald de scrum
și peste tine luna nu mai trece?"
(*Pădure arsă*)

Imaginile copilăriei sunt transformate, alterate de cele ale războiului, inocența vârstei spulberată de orori, iar adolescența devine o vîrstă a regenerării, a dorinței de a recupera lumina. Astfel, pentru Nichita Stănescu, adolescența

„e-o frânghie de aur
legând nadirul și zenitul":

imaginile luminoase se succed, se aglomerează, sugerând exuberanța, dar și dorința de a recupera trăirile copilăriei și posibilitatea comunicării cu un univers redevenit primitor, muzical și plin de culoare. Peisaje aproape bucolice ies acum de sub pana lui Nichita Stănescu (dar, pentru cititorul familiarizat cu textele anterioare, armonia luminoasă de acum, în ciuda calmului pe care-l transmite este una efemeră, fragilă):

„Lumina surâdea pe ierburi și pe ramuri
cu-ntregul ei alai de foșnete și lamuri
în care îți afunzi uitarea și te pierzi.

La ce-au mai nălucit, în calea mea, mlădie,
și fruntea ta-n zulufi de umbră vie,
și ochii tăi, ca doi palanjeni verzi?"
(*Joc de unu*)

Poemele intitulate *Cântec* (serenade și romanțe) reintroduc în tensiunea solară sentimentul de empatie, de dragoste, de rotire solară pentru a recrea lumea cu ajutorul cântecului și al ceremonialului erotic:

„Cuvintele se roteau, se roteau între noi,
înainte și înapoi,
și cu cât te iubeam mai mult, cu atât
repetau, într-un vârtej aproape văzut,
structura materiei, de la început."

Scanned with OKEN Scanner

Această dimensiune orală, a respirației, a spunerii și a posesiunii erotice simultane se realizează în text prin relația dintre *a naște* și *a cunoaște*, prin apropierea dintre energia erotică și aceea solară, la sfârșitul itinerariului solar:

„Aici, pe câmpul unde-n vechime zeii
n-au trecut decât călări,
unde pietrele-și arată colții albi, și iarba
fuge speriată-n verzuile zări,
îmi dau întâlnire cu tine, femeie
zveltă și sălbăticită de frumusețe,
înainte de răsăritul soarelui, când stelele
rostogolindu-se-nclină cerul într-o parte,
și tu, venind,
de tine
doar un strigăt mă mai desparte.
Cele mai tainice
și mai adevărate cuvinte de dragoste
ți le spun, înainte de-a te zări."

Este vorba tot despre o concentrare a apusului în sentimentul văzut în începutul și în sfârșitul omului ca element solar:

„Trupul copilului răsărea
greoi și sigur, ca luna
din apele mării."

Experiența erotică presupune simultaneitatea dragostei și a morții, a creșterii și a descreșterii, a apropierii și a depărtării paradoxale, spuse limpede și scrise rar, în vârsta de aur a dragostei care apare oferită de *dreptul la timp:*

„Încercam să-ndoi lumina.
Mă atârnam de ea cu amândouă mâinile,
și-n fiece-nserare,
cădeam cu tâmpla-n pietre, scânteind
de izbitură."

Tensiunea dintre lume și eul poetic nu mai este exterioară, revelația rupturii soarelui nu este văzută în afară, ci înăuntru, în cântec, în starea de poezie. Refugiul nu se mai face într-un amurg real în care celălalt este soarele, ci înăuntrul *eului* care se vede singur și celălalt simultan, suferind abstract de un soare ascuns, care îl face bolnav, întrucât fanta

Scanned with OKEN Scanner

se află în om. Omul este scindat, iar soarele este interior, getic sau, poate, este ascuns într-un „desăvârşit" înăuntru, unde este aşezat un zeu:

„Dacă se crăpa o piatră, repede era adus
şi pus acolo un zeu.
(...)
vor aşeza acolo un zeu
ca să ne închinăm lui, pentru că el
apără tot ceea ce se desparte de sine."
(Elegia a doua, getica)

Soarele intră în locul ochiului:

„Ai grijă, luptătorule, nu-ţi pierde
ochiul,
pentru că vor aduce şi-ţi vor aşeza
în orbită un zeu
şi el va sta acolo, împietrit, iar noi
ne vom mişca sufletele slăvindu-l...
Şi chiar şi tu îţi vei urni sufletul
slăvindu-l ca pe străini."
(Elegia a doua, getica)

Enunţările iniţiatice, etapele, sunt conţinute în titlul *11 elegii*; a douăsprezecea, apusul, este reprezentată de omul-fantă. Ea nu este numărată şi numărabilă, deoarece este o stare de criză, similară cunoaşterii instantanee:

„Mă amestec cu obiectele până la sânge,
ca să le opresc din pornire,
dar ele izbesc pervazurile şi curg mai departe
spre o altă orânduire."
(A treia elegie)

Confruntarea din cea de-a patra elegie, sancţionată în cea de-a cincea, sugerează faptul că descifrarea amurgului nu se face doar într-o singură oră, ci perpetuu, în toate etapele ceasului ascuns, aşteptat în lumină şi soare:

„Stau în picioare, cu capul descoperit,
încerc să descifrez ceea ce mi se cuvine
pentru ignoranţă...
şi nu pot, nu pot să descifrez
nimic,
şi-această stare de spirit, ea însăşi,

Scanned with OKEN Scanner

se supără pe mine
şi mă condamnă, indescifrabil,
la o perpetuă aşteptare,
la o încordare a înţelesurilor în ele însele
până iau forma merelor, frunzelor,
umbrelor,
păsărilor."

(A cincea elegie)

Eşecurile justifică un specific cutreierat de existenţa unui soare interior, „gălbenuş posibil al existenţelor", lumea contrastelor din Hiperboreea însemnând o utopie, o himeră spre care ne duce adevărata imagine solară a apusului real şi intertextual din *Elegia oului, a noua*, trimitere la cunoaşterea orfică, prin ou, la textul lui Ion Barbu, *Oul dogmatic* şi la un apus ciudat, hibrid, de tipul Sfinxului:

„Sparg coaja pielii mele, arsă,
lipită de-a dreptul pe suflet,
ca să-mi rămână ne-ntoarsă
întâia încercare de umblet.
Sar cojile negre, oho!
Mai mare mă aflu şi nezburat,
lipit de acel încotro,
cu o boltă de jur împrejur adăugat."

(Elegia oului, a noua)

Cojile oului care sar dovedesc că, de fapt, o cunoaştere a amurgului este imposibilă, pentru că atât în exterior, cât şi în interior, fiecare este supus unor limite spaţiale, temporale şi cauzale:

„Întind şi o pană de os, irizată
atinge negrul concav.
Sar cojile negre deodată
şi iată-mă, iarăşi, suav,
închis într-un ou mult mai mare,
clocit de o idee mai mare,
gălbenuş jumătate, pasăre jumătate,
într-un joc de paşi pe furate."

(Elegia oului, a noua)

Astfel, apusul nu mai reprezintă alteritatea, ci interioritatea ascunsă, pe care *eul* poetic încearcă să o străbată ritmat, prin text, fiind mereu respins în dobândirea adevărului, întrucât apusurile se conţin unul într-altul şi sunt infinite:

Scanned with OKEN Scanner

„Ou mare! Silabă răcnită
într-o perpetuă creştere smulsă
fără tavan stalactită
sedusă.
Ouă concentrice, negre, sparte
fiecare pe rând şi în parte.
Pui de pasăre respins de zbor,
străbătând ou după ou,
din miezul pământului pân' la Alcor,
într-un ritmic, dilatat ecou."
(*Elegia oului, a noua*)

Percepţia discontinuă şi vibrată a apusului este împărtăşită nu doar în scris, ci vizual, auditiv, tactil, odorat şi gustativ:

„Vine vederea, mai întâi, apoi pauză,
nu există ochi pentru ce vine;
vine mirosul, apoi linişte,
nu există nări pentru ce vine;
apoi gustul, vibraţia umedă,
apoi iarăşi lipsă,
apoi timpanele pentru leneşele
mişcări de eclipsă;
apoi pipăitul, mângâiatul, alunecare
pe o ondulă întinsă,
iarnă-ngheţată-a mişcărilor
mereu cu suprafaţa ninsă."
(*Elegia a zecea*)

Într-un fel, simptomul discordant al durerii seamănă cu *rana* din textul lui Blaga, *Purtăm fără lacrimi*. La poetul necuvintelor, *rana* este datorată unui cântec exterior, iar *eul* este, simultan, sacrificator, sacrificat şi privitor :

„Sînt bolnav. Mă doare o rană
pe care mi-o port pe tavă
ca pe sfârşitul sfântului Ioan
într-un dans de aprigă slavă."
(*Elegia a zecea*)

Configuraţia discursului din *11 elegii* a fost analizată de către foarte mulţi critici literari ca un semn dublu al cunoaşterii şi al poeziei, ca un itinerar al existenţei, meditaţia afirmând sau refuzând interogaţiile şi reluările, din perspectiva lui *homo theoreticus*. Limitele sunt proiectate în cosmos şi obiectul cosmic este însuşi cuvântul *amurg*:

Scanned with OKEN Scanner

„Numai numele să nu
mi-l amintești,
numai numele, nu.
Pentru că atunci
ar izbucni jur împrejurul lui
un trup
pe care tu nu l-ai mai recunoaște."
(Testament)

Sondarea existenței, a unui ou interior, în ultimă instanță cuvântul, este o vocație în volumul *Oul și sfera*, în care, trecute în scris, structurile oralității deconstruiesc forme poetice, creează o pulverizare semantică. În *Frunză verde de albastru*, de pildă, preluarea tiparului popular introduce o convenție a cunoscutului care maschează efortul poetic de a șterge orice legături (fie ele vagi) cu referentul concret. Astfel, libertatea combinatorie în descendență suprarealistă este asociată cu ritmurile populare, oferindu-i spunerii poetice o dimensiune incantatorie, care conduce la conturarea unui altfel de sens, hrănit chiar de „nonsensul" unor alăturări și de scurtcircuitarea unor sintagme fixe, păstrate în memoria colectivă:

„Frunză verde de albastru,
mă doare un cal măiastru,
că am zis doar un cuvânt
despre întregul pământ,
(...)
văd în față mov și verde,
coloarea care mă perde,
corcov văd cu veselie,
coloarea ce nu se știe,
mai aud și-un sunet sus
care nu au fost adus
în timpan de oameni vii,
în a fi și a nu fi."

Cunoașterea obișnuită este insuficientă, mai mult doxa îndepărtează eul poetic de „adevărata" privire dincolo de obișnuințe și reguli, obligând și la o regândire a cuvintelor. Refuzând privirea comună, comodă, eul poetic trebuie să inventeze cuvinte (*necuvinte*), în stare să cuprindă detașarea sa de convenții, ceea ce simțurile sale exacerbate transmit, precum și ecoul într-un „înlăuntru" devenit un veritabil continent. O gândire a trupului fragmentat, redimensionat, a unui suflet corporalizat,

Scanned with OKEN Scanner

sentimentele materialului şi senzaţiile sufleteşti, imponderabile şi materiale totodată, trebuie să fie cuprinse în „necuvinte". De aceea, eul poetic (în fapt toate organele şi simţurile sale) se supune, în mod voluntar, unui proces de „uitare", de ştergere a memoriei comune, care precede anamneza: va scoate din minte sensurile comune, gesturile obişnuite, normele, redescoperind astfel o disponibilitate şi o libertate adamice. Îndoiala este semnul părăsirii contingentului şi al intrării în teritoriul liric:

„Nu pot să cred că frunza e verde şi atât.
În lumea simultană ea este ahov
şi-n cealaltă lume simultană este sirip
şi-n cealaltă lume este ep
şi-n cealaltă lume up
şi-n toate celelalte este cum este
ca să se adune cu toate la un loc
şi să nască o sferă."
(*Oul şi sfera*)

Lecţiile inverse, de dezvăţare, denunţă inutilitatea cunoştinţelor comune, incapacitatea lor de a deveni creatoare, constrângerea pe care „norma" culturală o aduce. Astfel, mărturisindu-şi anacronismul, refuzând „adevărul ştiinţific", preferând un posibil chip interior al cifrelor (iată, aşadar, că imobilitatea, siguranţa pe care o aduc ele sunt acum puse în discuţie), eul poetic îşi mărturiseşte dreptul de a găsi/ inventa un „adevăr poetic" paralel. „Ontologia" poetică are aceleaşi drepturi precum cealaltă ontologie. Neîncrederea în raţiune semnalează, în fapt, dorinţa de a introduce în poezie o gândire „corporalizată", în stare să pună în mişcare „atomii" sufleteşti, ca în poemul *Despre firile contemplative, despre ce spun ele şi despre unele sfaturi pe care am a le da*, din *Laus Ptomelaei*:

„Firile contemplative iubesc raţiunea.
Raţiunea a mutat pământul
din mijlocul existenţei
şi l-a făcut să se rotească
în jurul soarelui.
Raţiunea a demonstrat aceasta, cu cifre,
dar nu şi cu înfăţişări ale cifrelor.
(...)
Dau un sfat:
cei care au pus pământul

Scanned with OKEN Scanner

să fie slugă soarelui,
să-i caute justificare.“

Cuvîntul trece în ne-cuvânt despre poezie şi scrierea ei, despre ochi exterior şi ochi interior, de fapt, o imagine a lui Noe.

„A e o literă. I altă literă
pe care nebunul de mine le cântă pe citeră.
Câinele este un animal, iarba o plantă
din care nebuna de tine se saltă.
Ochiul este o pierdere,
cuvântul, derâdere,
pe care scândura
orelor, udele,
viețile multele
ni le salvăm.“

(*Noe*)

Soarele s-a metamorfozat mereu în altceva, a fost distrus până şi în imaginea sa în cuvinte, a devenit portret şi auto-portret:

„Eu nu sunt altceva decât
o pată de sânge
care vorbeşte“

(*Autoportret*)

Cântecul, descântecul, balada au fost aduse împreună, legătura dintre ele s-a des-făcut şi s-a re-aranjat într-un *cântec*, o *operă imperfectă*, cu formă de *ou cubic*, în care poetul şi soldatul de la începutul creației se desfac şi se împacă, lumina *soarelui* devine focul de armă ce ucide *soldatul-rapsod*, în vreme ce discursul poetic dobândeşte aparența mesajului golit în mare parte de sens:

„Puşca este compusă din trei părți:
partea de sus,
partea de mijloc
şi partea de jos.
Partea de sus este compusă din:
partea de sus a părții de sus şi
partea de mijloc a părții de sus şi
partea de jos a părții de sus.
Partea de mijloc este compusă din:
partea de sus a părții de mijloc şi
partea de mijloc a părții de mijloc şi
partea de jos a părții de mijloc.“

(*Puşca*)

Scanned with OKEN Scanner

Presimţirea sfârşitului, a apusului, aceea care l-a impresionat în ritm şi în rimă de la primele texte, transpare într-o lecţie despre cerc, fără cer şi fără soare:

„Se desenează pe nisip un cerc
după care se taie în două,
cu acelaşi băţ de alun se taie în două.
După aceea se cade în genunchi,
după aceea se cade în brânci.
După aceea se izbeşte cu fruntea nisipul
şi i se cere iertare cercului.
Atât.“

(*Lecţia despre cerc*)

Tainele cuvintelor şi tainele *amurgului* devin, în *Noduri şi semne*, din cântece, pasaje grave *ale unei înserări reale*, nodurile şi semnele reconfigurează un univers în care contururile devin fluide, iar consistenţa materiei lasă loc jocurilor de umbre:

„Mai stau o înserare
ca să văd,
umbră din umbră cum se lasă,
cum al luminii văzătoare, dur prăpăd
devine de din ce în ce mai moale,
cum se lungeşte umbra după pomi,
cum omul după om se prelungeşte,
cum zidul dimineţii lent se năruieşte,
şi cum lumina stelelor răsare,
pe o cu totul altă înserare.“

(*Nod 32*)

Lumea ştiută a fost transgresată, succesiunea de vocabule nu mai trimite la un referent real, ci la un „univers“ poetic în care sensurile comune ale cuvintelor devin înşelătoare, numind numai în aparenţă o lume născută din contemplare, „cu totul alta“. O altă „vedere“, străină de cea obişnuită, sesizează mişcarea înceată, de disoluţie a „decorului“, de trecere spre altă „lumină“.

Dacă privirea obişnuită nu e „vedere“, nici spusele aşteptate (dorite, poate, de un cititor care ar voi să primească „definiţia“ limpede a poeziei) nu sunt „spunere“, ci redescoperă valenţele unei mult mai profunde „tăceri“, transmiţând un altfel de „adevăr“, paradoxal, al unei fiinţe retractile. Sensul profund se constituie în marginea tăcerii, eul poetic se constituie în marginea tăcerii:

Scanned with OKEN Scanner

„Poezia nu este superioară omului
Şi în asta aflu majestatea sa
(...)
Iar dacă despre om vreţi să ştiţi un adevăr,
întâi vă zic, apoi mă tac,
mă tac şi zic:
– întrebaţi-l pe calul nechezător."
(Antimetafizica)

Amurgul, văzut în vibrare prin tunelul oranj, nu mai este amurg, este doar vers, facere, *poiein*, este unul în mişcare, vag, elegiac, antimetafizic, de fapt, un mare amurg sentimental. Este apropiat de stereotipul poeziei populare, dar deviat prin absurdul impus la nivel fonetic, prin aritmie, rimă, asonanţă, repetiţie, dislocare sintactică (între grupul nominal şi cel verbal), de fapt, prin destructurare, prin invenţia continuă, marcată de particula *ne*:

„El este surd, este şchiop,
este nemâncat, este nebăut.
Este nedus, este nenăscut.
Este nebun, este neînţelept,
este nefericit,
este neapărat, este nenăscut.
Este netrebnic, este neghiob,
este nefericit, este nedemn,
este nevăzut, este neauzit,
este negustat, este nepipăit,
este nenăscut.
Este nemaipomenit, este neînchipuit,
este nevisat, este neadormit.
Este necugetat, este nevolnic
este nenăscut."

Într-un fel, *amurgul* este tot ceea ce poate să fie un *ne-amurg*, un *ne-sânge*, un ne-violet, un ne-ceresc, un fel de des-facere, în care substantivul devine adjectiv, numărul singular devine plural, imperativul devine interogativ şi amurgul devine răsărit.

Ineditele publicate de Doina Ciurea, sub titlul *Argotice (Cântece la drumul mare)*, Editura Românul, Bucureşti, 1992, sugerează că în poeziile sale Nichita Stănescu vrea să recâştige puterea *descântecului*:

„Dar vrăjitoare de nefiri
descântece turnaşi în prag

Scanned with OKEN Scanner

mi-ai dat fiertură de omag
să te descânt din amintiri..."
(*Cântec nesocotit*)

Aceste cântece *„nesocotite"*, scrise în 1954, sugerează că poetul caută întotdeauna ritmul rimat şi îndepărtat de realitate, apropiat de oralitatea *descântecelor*:

„Nu mai daşi pe la icoane,
d-aia te-ai pierdut, Ioane...
Singur ţi-ai făcut dreptate
Cu cuţitul pe la spate,
De-ai belit la drumul mare,
Cum trecea, pe fieşcare...
Nu-ţi şterseseşi din făptură
Caşul încă de la gură"
(*Bocet*)

În aceste cântece, tânărul caută sistemul de romanţă pe care îl amintea Călinescu, un text cu o tensiune marcată liric între *eu* şi *lume*, o fixare într-un spaţiu etern cu valoare simbolică, în care personaje plate creează o lume de moarte şi de dragoste, în primăvara în care universul se topeşte, înjunghiat, în vis:

„Cuvântul moare în tăcere
Se sbate înjunghiat de vis
Şi vrea bacşiş şi vrea durere,
Şi-ntinde pumnul drept, deschis

Atâta aur pe icoane
Prea în zadar s-a spălăcit,
Căci găozarii cu plocoane
Abia acum au conăcit

Şi-şi geme-n sine universul
Beţia stearpă de haşiş
Mă doare surd,
Mă taie versul
Cum simţi nevoia să te pişi."
(*Ars poetica*)

Soarele şi *apusul* său, văzute la înserare, la marginea Ploieştiului, pot fi şi răstălmăcite comic, căci întoarcerea în adolescenţă a apusului-soare poate fi şi o dezamăgire:

Scanned with OKEN Scanner

„Sperietoarea ciorilor stă, şleampăt,
în lanul cel răstălmăcit de vânturi
şi pârâie cu ghiotura, din scânduri,
scârbită rău de-atât şi-atâta cleampăt"
(La marginea Ploieştiului înserat – Înserare)

căci adevăratul poet rămâne hoinarul ce poate uita şi plânge doar propria lui durere:

„Şi, şi şina
plânge sânge,
sânge, sânge,
sânge, sânge,
şerpi de sânge

Şapte şişuri
Şir de şişuri
Plâng tăişuri
Şir de poduri
Şi şuvoaie
De noroaie-n
Şir de şişuri
Sânge, sânge

Jos la ace,
Între ace
Printre ace
Trece trenul
Trece trenul
Şi, şi şina
Şi, şi şina
Şuşoteşte:
Mort e Gheorghe
mort e Gheorghe
binghibinghii
bungubanga
bingibinghii
bungubanga
bungubanga
bungu, banga
bungu, banga
cş§§§§. . . . . "
(Sambă)

Nălucile apusului sunt numite *sunete, şuierături, plângeri* singure şi mute despre frica de a muri, frică ce nu poate fi îndepărtată decât cu ajutorul vrăjitoarei, posesoare a cântecului mut, a unei anti *ars poetica*:

Scanned with OKEN Scanner

„Diamantul în gunoaie
te dospeşte, te ogoaie,
de auzi voce năroadă:
câini cu Galaxii în coadă,
patimi, vers cuvântului,
câinele pământului...

Foicica macului,
Să ne ducem dracului!"
(*Anti ars poetica*)

Evident că, în cântecele de tinereţe, aproape toate cu titlul raportat la *cântec*, transpar multe elemente din mentalitatea culturală a anilor '55-'56, cu un elogiu adus continuu lui Arghezi, dar şi chipului de poet-filozof ce simte că amurgul este o prăbuşire, o sângerare a culorilor, un cântec în viaţă, sfârtecând, ca un plug, *eul* ce încearcă, în zadar, să pâlpâie, odihnindu-se:

„Cu amurgul, ai căzut din crengi ca un măr
copacii s-au prăbuşit peste umbrele lor
Peste tot e numai pământ şi pământ şi pământ
Gândul nu mă mai ştie cum sânt."
(*Cântec pentru crăpatul zorilor*)

Numeroasele formulele de sistematizare ale experienţei *eului* producător sunt totuşi clasificabile. Puterea limbajului se insinuează oriunde, apar forme ale schimbului social, literatura accentuând pe expresie, s-ar putea opune forţei de stagnare a limbajului. Se poate spune că, pe măsura unor succesiuni de experienţe estetice, are loc şi o hipercodificare a producerii semnelor, căci marea capacitate de articulare şi combinare a limbajului produce unităţi discrete, dar standardizate. Prin intermediul şcolii, aspiraţia la clişeu, la convenţie, acţionează şi supraveghează destinul operei literare, prins cu timpul în ceea ce e comod, încremenit în normă.

Din punctul de vedere al scriitorului de poezie, seriile de imagini obsesive ţin de: atitudinea lingvistică modernă, viziunea nouă, tematică, procedee, elemente de ansamblu ale unei epoci, constrângeri social-politice, stilistice, structurale.

În lirica modernă, H. Friedrich descoperea două tipuri de poezie: lirica logică a formelor şi lirica intelectualităţii şi austerităţii formelor. Putem sesiza trăsături comune ale poeziei lui Nichita Stănescu şi Ştefan

Scanned with OKEN Scanner

Aug. Doinaş, situate în cele două registre: evaziunea din registrul uman, îndepărtarea de concreteţea umană şi de sentimentele uzuale, renunţarea la inteligibilitatea limitativă, sugestivitatea polivalentă, transformarea poemelor în scop în sine, jocul cu limbajul, fantezia nelimitată, jocul ireal oniric.

Astfel, poezia lui Nichita Stănescu, precum şi aceea a lui Ştefan Aug. Doinaş se îndepărtează de tiparul stilistic al istoriei, prin reintrarea în lumea sentimentelor sau prin reintrarea în lumea artei clasice. Ambii scriitori se orientează negativ faţă de epocă, alegând obiecte poetice înalte, după cum, după 1989, se accentuează tendinţa de cuprindere în poezie a banalului, morbidului, urâtului.

Faţă de preponderenţa semnificatului, Nichita Stănescu introduce o preponderenţă a expresiei, iar Ştefan Aug. Doinaş o preponderenţă a semnificatului intelectual. Aceste dominante, prezente în aceeaşi epocă, duc la o autoreflexivitate, care la Nichita Stănescu tinde spre obscuritate, în *Epica magna*, iar la Ştefan Aug. Doinaş se manifestă prin nevoia de parabolă. De exemplu, pornind de la Plutarh, *Viaţa lui Alexandru*, Ştefan Aug. Doinaş scrie o baladă, *Alexandru refuzând apa*, de fapt, o reluare, în ritm poetic, a naraţiunii antice, aranjată contemporan, pe linia unei intelectualităţi în poezie. Între ecuaţia simbolică a gestului, pe care o vedea Plutarh după cinci secole, şi alternativa lui Doinaş, care o vede dublu ordonată, după 25 de secole, precum şi a noastră, care citim textul după 3 decenii, există un orizont de conştiinţă, în limitele căruia ne mişcăm deosebit.

Întâiul obiectiv este referentul, o legendă despre Alexandru care, primind singur apa în faţa armatei, o refuză, gest care atrage simpatia ostaşilor. Evident, există o permanentă coerenţă între cele 3 momente: Alexandru (334 î.Hr.), Plutarh (50-125) şi Doinaş (1960). Pe de altă parte, expresia de selecţie a lui Doinaş presupune o separare de poezia epocii. Nu ştim care este motivul selecţiei acestui gest. Pe de altă parte, receptarea subiectivă ţine de stratificarea intelectuală a cititorilor (au citit sau nu pe Plutarh) sau de proiectarea unui gest al liderului pe momentul istoric al receptării. Se poate presupune o altă constituire a receptorului lui Doinaş, decât acela al lui Nichita Stănescu. Receptorul lui Doinaş trebuie să ţină seama de argumente demonstrative, într-un continuu de drumuri ce se intersectează.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia lui Nichita Stănescu a produs nu doar reacţii aprobatoare, ci şi un discurs *anti*, pe care poetul l-a acceptat cu aceeaşi graţie cu care a primit şi laudele. Meritul său a fost legat de misterul poetului modern care *îşi distruge trupul* pentru a construi *sufletul* drept punte spre spirit. În spectacolul existenţei, Nichita Stănescu a fost considerat ermetic sau poet lipsit de capacitate creatoare, a fost confruntat mereu cu semnul căutării. Preocuparea unei întregi generaţii de a-l elogia sau de a-l contesta pe Nichita Stănescu vibrează de forţa *râsu-plânsului*, de un stil ilustrat cu veacuri înainte de poezia lui Anton Pann şi cu trei decenii înainte de poezia lui Ion Barbu, un amestec profund şi superficial, în acelaşi timp. De la *Argotice* până la melodrama romanţei, sentimentalismul este reinterpretat, o oarecare nuanţă parodică rupe sentimentalitatea, o nuaţă demitizatoare se face simţită.

Imaginea abstractă a creaţiei prin contemplare şi prin distrugere reprezintă o întemeiere a altui mod de relaţie cu cuvântul poetic, o plonjare în interiorul acestuia, prin restructurarea unei atmosfere, romanţa aducând un alt itinerar: *eul* se plimbă pe aleea poeziei şi caută, în distrugerea cuvintelor şi în elementaritatea cumpenei lor, limba poeziei, între vorbire, cântec şi scriere. Poezia lui Nichita Stănescu îi cere lectorului să renunţe la o organizare logică a discursului, la reperele cognoscibile în spaţiu şi timp şi să participe la o complexă aventură a conştiinţei.

Miracolul poeziei lui Nichita Stănescu ţine de „sfidarea retoricii", în sensul că poetul ştie că este acrobat seducător şi provocator şi creează o limbă poetică ce pretinde o suspendare a comunicării ştiute, o trecere de la vocabulele cunoscute la necuvinte.

Corpul omenesc rămâne punctul de naştere al poeziei sale, numai că acesta se deplasează cu ajutorul aripilor poetice spre elemente independente sau, dimpotrivă, spre minerale. Componenta sentimentală este reprezentată de o situare ambiguă, într-o romanţă modernă ce râde şi plânge simultan, printr-un sentimentalism dublat de agresivitate şi, mai ales, de atenuarea relaţiei sociale.

Imaginea amurgului nu este controlată ca fior existenţial în exterior, ci este o melodramă internă, o formă ambiguă şi androgină, amurgul identificându-se cu moartea şi cu poezia simultan şi trecând de la persoana a III-a către persoana I şi din nou la persoana a III-a. *Amurgul* reprezintă o manifestare galantă a crailor de altădată, cu o componentă sadică şi masochistă simultan:

Scanned with OKEN Scanner

„Spune-mi, dacă te-aş prinde într-o zi
şi ţi-aş săruta talpa piciorului,
nu-i aşa că ai şchiopăta puţin, după aceea,
de teamă să nu-mi striveşti sărutul?..."
(*Poem*)

Atitudinea indiferentă a bărbatului se vădeşte în preţuirea deosebită a unui gest teatral sentimental, reîntors spre atitudine de romanţă, cu „o-furi" şi „*ahuri*" sentimentale, similare cu acelea ale poeţilor Văcăreşti.

Faţă de poeţii anteriori, însă, efortul sentimental primeşte şi o atitudine nu atât parodică, cât adolescentină, veşnicul Făt-Frumos fiind fericit doar în finalul basmului, când se căsătoreşte în paradis cu Ileana-Cosânzeana, Moartea.

Deosebirea dintre poezia lui Ştefan Aug. Doinaş şi aceea a lui Nichita Stănescu constă în atitudinea faţă de referentul livresc, pe care Doinaş îl preia *ad litteram*, iar Nichita Stănescu îl contorsionează măcar de două ori, creând o imagine anamorfică, în care modelul devine simbol, sugerând o deschidere oraculară şi filosofică.

Faţă de parodiile cu adresă ale lui Marin Sorescu, în care se recunoaşte obiectul poetic, cu trimiteri la epocă şi la stil, poezia lui Nichita Stănescu e scrisă „în spirit de haiku", *haiku*-ul însuşi păstrând elemente de romanţă:

„Întunecând întunericul,
iată
porţile luminii."
(*Haiku*)

Insistând în special pe gestul absurd cu reverberaţii *baladeşti*, narative şi imposibile, Emil Brumaru păstrează relaţia denotativă din imaginar (*bostan, burlan, casă*), sugerând şi o eventuală interpretare simbolică (*bostanul luminos – soarele la apus*), jocul poetic al lui Nichita Stănescu este constituit din *anti-*, din *ne-*, dintr-o simulare a emoţiei sentimentale, a „*dulcelui stil clasic*" şi dintr-o acceptare a singului ideal care rămâne anamorfoza.

Lauda către Ptolemeu dovedeşte că, în realitate, poezia sa se bazează pe o metamorfozare a gravului în comic, a succesului în non-succes, a consemnării limitei drept deschidere, toate creatoare de atmosferă poetică şi de imagine a unui amurg solar devenit răsărit, prin captarea în joc a oricărei componente filosofice.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoaşterea interioară rămâne etern adolescentină căci Făt-Frumosul nu acceptă să fie copil, nu acceptă să fie bătrân, ci etern adolescent al căutării *soarelui* într-un *tunel oranj*:

„Cu spăimântătoare viteză am trecut prin tunelul oranj,
cu spăimântătoare viteză,
când m-am trezit eram chiar pe câmp,
căzut de pe cal,
m-am bucurat de gângănii,
de mâini m-am bucurat şi de picioare,
de cerul albastru şi mare,
iar nu oranj."

(*Prin tunelul oranj I*)

Precum *în romanţe* şi *în balade*, poetul relatează scenete epice despre el şi despre alţii, în comunicări absurde despre *soarele „în tunelul oranj"*, care nu are culoare; de fapt, el conferă cuvintelor o libertate avangardistă, lăsând să funcţioneze mecanismul *oral*, de data aceasta al discursului adolescenţilor care râd de basme, repovestindu-le, neştiind să recunoască nevoia de a fi Făt-Frumos etern. Poemele sunt dialogate, întrucât el prelungeşte conversaţiile despre dragoste, moarte şi soare (*multe poezii au fost dictate*) şi vorbirea sa enigmatică este o prelungire a avangardei, o modalitate de a crea o altă limbă *„leopardă"*, precum Virgil Teodorescu, sau o altă limbă *„spargă"*, precum Nina Casian, un joc în care există frânturi de idei, un joc în care cuvintele se aranjează emotiv fie ca soarele – *„dungă de căldură"*, fie ca mişcarea din soare:

„Din punctul de vedere al pietrelor,
soarele-i o piatră căzătoare,
oamenii-s o lină apăsare
Sunt mişcare-adăugată la mişcare,
Şi lumina ce-o zăreşti, din soare!"

„Tunelul oranj" nu este doar în interiorul omului, ci şi în interiorul soarelui, poetul aleargă vertical şi produce miraje, fie pentru *„patru sori de abur alb"*, fie pentru *„un cer negru fără aştri"*, căci:

„Aer negru şi zăpadă verde,
patru sori de aur surd se desfăceau pe cer,
ora taciturnă ne ţinea-mpietriţi alături
şi pe jumătate smulşi spre cer."

Scanned with OKEN Scanner

„Ora taciturnă" este ora *amurgului* şi colorarea acesteia ne duce spre soarele ascuns, esoteric, pe care îl înghiţim tocmai pentru că *„nu ne plac libelulele"* pe care le „mâncăm", într-un recital nici *„de râs, nici de plâns"*, ci unul la care participăm, întrucât poezia nu este limbă, nu neagă limba, nu este cuvânt, nu este viaţă, nu este moarte, nu este doar un joc, ci este mai mult o transformare a jocului fără scop şi fără finalitate. Sensul *iubirii* a devenit altceva, poate poezia.

BIBLIOGRAFIE

Opera lui Nichita Stănescu:

Sensul iubirii, 1960
O viziune a sentimentelor, 1964
Dreptul la timp, 1965
11 elegii, 1966
Roşu vertical, 1967
Alfa, 1967
Oul şi sfera, 1967
Laus Ptolemaei, 1968
Necuvintele, 1969
Un pământ numit România, 1969
În dulcele stil clasic, 1970
Poezii, 1970
Măreţia frigului, Romanul unui sentiment, 1972
Cartea de recitire, 1972
Belgradul în cinci prieteni, 1972
Clar de inimă, Versuri de dragoste, 1973
Operele imperfecte, 1974
Starea poeziei, 1975
Epica Magna, 1978
Carte de citire, carte de iubire (în colaborare cu Gh.Tomozei), 1980
Noduri şi semne, 1982
Respirări, 1982
Strigarea numelui (ediţie bilingvă româno-sârbă), 1983
Amintiri în prezent, 1985
Antimetafizica, Nichita Stănescu însoţit de Aurelian Titu Dumitrescu, Bucureşti, 1985
Ordinea cuvintelor, Versuri 1957-1983, 1985
Fiziologia poeziei, Proză şi versuri: 1957-1983, 1990.
Argotice (Cântece la drumul mare). Versuri, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

Un amurg ascuns în Descântotecă: Marin Sorescu

Opera lui Marin Sorescu a beneficiat de o evidentă deschidere şi spre public, şi spre critica literară, asemănarea cu Nichita Stănescu fiind bazată pe aceeaşi relaţie cu cititorul-cenzor, care a acceptat intrarea în orizontul de aşteptare al publicului, cu toate că obedienţa lui Marin Sorescu a fost mărită prin dezicerea de „grupul de meditaţie transcendentală".

Ţinând cont de teoria formelor, Marin Sorescu poate fi privit ca autor baroc de la sfârşitul secolului al XX-lea, care ar trebui pus într-o sistematică legată de poetica ironiei. Ironia elementară este prea crudă pentru a fi comică, dar presupune o destindere, ironistul este mai deconectat decât acela care râde, dar în liniştea nopţii, joaca ironistului creează un pericol pentru cel care se amuză. Ironistul rămâne, de obicei, singur. Această senzaţie a avut-o şi Marin Sorescu care, lăudat şi publicat, a scos un volum de *Poezii cenzurate,* mai ales după ce a persiflat, în *Singur printre poeţi*, stilul literar al deceniilor al cincilea, al şaselea şi al şaptelea.

Ironia socratică era o ironie care propunea întrebări; Marin Sorescu pune şi el întrebări, dar persiflează în permanenţă argumentele celorlalţi în favoarea Neantului, simulează că ar pleda pentru căutarea unui adevăr propriu, fără trucaje, dar dezvăluie în final faptul că frazele frumoase (cu tirul cărora a bombardat retorica poeziei anterioare) sunt lovite de inutilitate. În excentricităţile sale „clasice", nesigurul, timidul Marin Sorescu vădeşte un zbucium simptomatic: este perpetuu uimit în faţa lumii pe care o răstoarnă, o desface cu o mirare copilărească transformată deseori în deziluzie.

Caracteristicile principale ale scrisului lui Marin Sorescu sunt mobilitatea şi disponibilitatea combinatorie care-i conferă versurilor sale şi o dimensiune absurdă. El triumfă abia după propria-i moarte, cu toate că a fost recunoscut şi amabil primit în întreaga lume. Succesul lui Marin Sorescu în traduceri ţine de un sentiment ambivalent, al nevoii omului de a transforma *pharmacon*-ul în contrariul său, otrava, în leac. În

Scanned with OKEN Scanner

traducere, poeziile lui Marin Sorescu sunt lipsite de stratul intertextual românesc şi presupun doar o tinereţe provocatoare, una care obligă spiritul să fie atent când descifrează fie elementul dionisiac, fie pe cel plebeu, fie pe cel vrăjitoresc, ameţitor al descântecului. Din punctul de vedere al filosofiei sale poetice, poetul pare mai degrabă un cinic, întrucât în plan social a fost un pragmatic (ca redactor-şef la diferite ziare şi reviste a avut parte de mari prietenii, dar şi de mari duşmănii).

Am apropia poezia sa de o artă a *epigramei,* de un oarecare cabotinaj ce preferă aforismele privite ironic, supralicitându-le într-o oarecare măsură. De pildă, moartea e o răceală, viaţa este prinsă în *rame. Descântoteca* dă un simulacru de ordine şi sens unei lumi supuse aleatoriului. Ceea ce caracterizează textul lui Marin Sorescu este voinţa hiperbolică, arbitrară şi, deseori, imorală. Este libertatea subiectului de a domina, magic şi poetic, lumea, de a o supune propriei fantezii, de a jongla cu esenţele şi de a povesti, în spaţiul poeziei. Există o plăcere de a vorbi şi de a transpune întrebarea şi răspunsul în texte. De curiozitate, să citim *Descântoteca* numai prin titluri: *În acest spaţiu infinit, Tertip, Salt, Tablă, Dimpotrivă, Such a touch, Zi bună, Sonete amestecate, Lumini mici, Aproape, Greul pământului, Numai, Cercuri, spirale, Parfum, Încropeală, Logodnă, Crusta, Stare, Bărbia vânătă, Valoarea respiraţiei, Erată la rai, Rochia de lână, Cros, Obsesii, Puritatea, Stafiile, Sfântă oboseală, Contra clepsidrei, Îţi semeni, Abstracţiuni, Cerul, Cosaşii, Oriunde sus, Via, Campari, Pe nealteratelea, Luna, Războinici, Albicioasa, Grabă, Liniştea, Inefabilul, Blestemul în doi, Alunecarea de castane, Mătasea, Pagina a cincea, Discul aruncătorului de discuri, Tratat despre tril, Miezul pietrei, Pastorala nr. 15, Pastorala nr. 3, Să visăm, Sonetul XXXI* etc. Sunt 120 de pagini mari de poezie, care ar fi poezie de dragoste, ediţia definitivă aparţinând în 1993 autorului. Cartea a fost subvenţionată de Departamentul Informaţiilor şi conţine în total 1000 de pagini.

Cum să mai fie atunci *Poezii cenzurate*? Imaginaţia lui Marin Sorescu se bazează pe rotunjire, pe umflare, pe libertatea de a vorbi pe marginea a ceea ce a citit, mai puţin a trăit, într-o idee a jocului bufon, nu boem (boemii scriu mai puţin), un fel de vacanţă propice poetului hiperbolic-oltean, care poate să ia în zeflemea orice şi chiar pe el însuşi.

Volumul de poezii de excepţie *Apă vie, apă moartă* (1987) reprezintă o ipostază a bărbatului ca Penelopă ce ţese mereu şi care repetă titlul:

Scanned with OKEN Scanner

Ca o Penelopă şi *Penelopa* în acelaşi volum, scopul fiind de a *rescrie* textele altora sau chiar ale sale:

„Păianjenul ţesea pentru mine ca o Penelopă
Uitând că Ulise s-a întors,
Făcuse o pânză cât o foaie de cort,
Eram foarte uşor în firele acelea de tors. "
(Ca o Penelopă)

„Ea nu ştie că sporul de lacrimi
Creşte cota apelor şi ele se simt mai în larg,
Cântă mai frumos şi astfel se adâncesc contradicţiile
Între plânsul de pe uscat şi cântecul de pe mare.

Nu ştie, ea, vai Penelopa că ochii zvântându-şi
Mult mai degrabă-aş ajunge-n Itaca,
Sărutând pragul casei cu buze uscate de sete. "
(Penelopa)

Povestea eroică se „domesticeşte" prin rescriere, personajele altădată mitice îşi micşorează statura, pentru a trece din epopee în povestea contemporană. Basmul nu mai supravieţuieşte, puterile magice s-au estompat dacă n-au dispărut, pentru a face loc încercării de a mima gesturile, din ritual rămânând doar aparenţa ridicol-grotescă. *Apă vie, apă moartă* surprinde, totuşi, atât conştiinţa neputinţei de a reveni în orizontul magic al „poveştilor", cât şi supravieţuirea misterului în forme desacralizate, degradate:

„Ce bine c-am dat eu de apa vie,
Căutată de toate poveştile laolaltă.
Ba e moartă – mi-a spus o ciocârlie -,
Apă moartă luată din baltă.

Atunci cum se face că are efect ?
Am întrebat firoscoasa de ciocârlie.
– Aceeaşi apă ce palpită în piept,
Pentru unii e moartă, pentru alţii e vie."

Sensul adânc al nevoii de a scrie este acela de a „ţese" mereu cuvinte, scuturându-le de sensurile anterioare, pentru a le prinde într-o mişcare într-o oarecare măsură mecanică, dar care promite pătrunderea într-un teritoriu de unde comunicarea obişnuită a fost izgonită:

„Cuvântul înnebunit de un sens
Ce se ţinea de el scai,

Scanned with OKEN Scanner

Ce ţinea aprig de el, ţinea
Ca gaia maţul, e puţin spus."
(*Gaia-maţul*)

Hazardul şi destinul se reunesc în ceea ce Marin Sorescu numeşte umor. Prin umor, el neagă finitul, instalează un centru dogmatic şi „witzul" său atinge lucrurile, atinge economia, se atinge pe el însuşi, simulează secretul şi alegoria, inversează, ironic, foloseşte litota şi devine plictisitor, prin întreţinerea dezordinii.

Marin Sorescu propune, amintind o anumită zonă a creaţiei argheziene, o poezie a obiectelor, a mişcării lor şi, mai ales, a bufonadei care surprinde suspendarea, transformarea raporturilor între fiinţa privitoare şi vorbitoare şi „realitatea" cuprinsă de frenezia mişcării şi a transformării.

Ironia este o activitate infinită, el surâde tot timpul, dezvăluind, în final, gluma, căci îşi ia precauţiuni de a fi înţeles, chiar în joc. Interesant este că refuză să pună în poeziile sale definitive textele care l-au lansat în *Singur printre poeţi*.

În lumea poetică propusă totul devine pantomimă, totul provoacă râsul, chiar cimitirul *La lilieci*. Reţinem că poetul se simte, ca şi altădată, Prometeu, dar unul ştie că a descoperit *perpetuum mobile* şi pune întrebarea care corodează mitul şi dezvoluie „consistenţa" de mucava a eroului civilizator:

„Acesta este şi nu este un răspuns
La mistuitoarea întrebare a eroului,
Care, uitat de lume în acele pustiuri stâncoase din Caucaz,
Încă mai răguşeşte zările uzând de dreptul său sfânt de replică:
– De ce ficatul?"
(*Perpetuum mobile*)

Totul devine pastişă, simplă recitare, iar profunzimea este imediat răsturnată: subtilitatea lui Marin Sorescu stă în arta de a fi *jongleur*, jucându-se cu istoria, cu fericirea, cu abilitatea unui Pierrot trişor, partener de dans, în piruete care plac pentru că sunt imprevizibile, suple, piezişe. Spiritul cititorului se eliberează de obiecte, prin recul, seriozitatea devine fragilă şi orice imagine a amurgului solar este, mai degrabă, o simulare. Nu există, la Marin Sorescu, nuanţe ale ironiei, umor, satiră, ci, în sensul propriu al cuvântului, el foloseşte alegoria, ca vorbă mincinoasă, gândeşte un lucru spunând un altul. Această funcţie a limbajului

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă exprimarea adevărată a lui Marin Sorescu, prin care, şi fără de care, virtualităţile echivocului nu ar fi percepute. În circumvoluţiunile cerebrale, jocul de cuvinte ironice ale naturii devin semn grafic în spaţiul vizual al poeziei. Minciuna, utilizată în vorbire, devine miraculoasă în literatură. Nepotrivirile din limbaj sunt prinse în viaţa literelor, în structuri deosebite ale strofelor şi poezia sa este, de fapt, o formă ermetică, deschisă înafară. Ca şi Sfinxul, el îşi arată secretele în clipa în care se sinucide, căci cineva i-a ghicit întrebările. Marin Sorescu se vrea singurul iniţiat, doreşte să fie altfel decât toţi, dar este un mistic ce nu tace. Succesul poeziei sale se explică prin dozele spirituale prin care el ştie să ofere grade ale minciunii despre un adevăr secret. Calea prin care el spune adevărul rămâne o vicleană părere alegorică despre *a fi, a părea* şi *a apărea*. Simularea nu vrea să ne ducă spre o lume adevărată, ci spre una artificială. Ca şi Penelopa, este un şiret, care ţese pentru a câştiga timp, dar distruge noaptea ceea ce a ţesut în timpul zilei.

Poezia lui Marin Sorescu reia problematic o relaţie cu cititorul pe linia unei culturi populare a râsului. Utilizând retorica de tip filosofic a lui Ştefan Aug. Doinaş şi aceea de tip sentimental a lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu o frânge în final printr-o glumă, refuzând deopotrivă profanul sentimental şi sacrul intelectual, pentru un aspect înnodat într-o lume separată, unde iniţierea se face prin derizoriu.

Spre deosebire de Ştefan Aug. Doinaş, Marin Sorescu preia frânturi de imagini, le introduce în sfera evenimentului istoric, se distanţează deopotrivă de contextul istoric şi de receptor, întrucât se mişcă între ordinea oferită de alţi creatori şi aceea pe care o au mental receptorii, preluând de la primii fragmente şi un grad oarecare de semnificaţie, iar de la cei din urmă mecanismul comic, prin distanţare, prin plăcerea recunoaşterii unei verosimilităţi, în contrast cu tipul de discurs al creatorilor şi cu existentul receptorilor.

Preocupările poetice ale lui Marin Sorescu sunt rezultatul confruntării organizatoare a omului cu lumea. La el, formele simple sunt născute „pe cale naturală" şi faptul de limbă rămâne legat de un tipar de reflex, strigătură şi descântec. Virtual, strigătura porneşte de la o naraţiune cunoscută de toată lumea, această formă narativă rămânând raportabilă la un ritual calendaristic, repertoriul tipologic al strigăturilor ţine şi de proza populară, întrucât are, ca şi snoava, un caracter anecdotic, ilustrând umorul popular, o expresie a înţelepciunii practice a omului simplu,

Scanned with OKEN Scanner

a modului în care judecă el viaţa şi natura înconjurătoare, cu o răsturnare *„isteaţă“*, în general o rupere de credinţele religioase, ridiculizând imperfecţiunile omului. Ca şi proverbele şi zicătorile, elementele sunt raportate la împrejurări şi întâmplări din viaţă, iar repertoriul liric este determinat de înlocuirea gândirii magice printr-o formă nouă, ce păstrează în descântec, blestem şi cântec de leagăn, în colindă şi în poezia de urare, o regrupare estetică a cuvântului cu valoare sacră. Beneficiarul, destinatarul mesajului este cititorul, *tu*-ul căruia i se adresează textul, cel care percepe răsturnarea şi viziunea hiperbolică din final:

„Ia sculaţi, sculaţi,
Voi boieri bogaţi,
De mi vă uitaţi,
Pe-o gură de vale,
Vouă vi se pare
Tot soare răsare;
Soare nu răsare,
Ci vouă vă vin
Tot cirezi de vaci;
Vacile zbierând,
Viţeluşi sugând,
Din codiţe dând,
Cu corniţe-nvoalte,
'Nvoalte răsucite,
'N-aur poleite...“

(*Colind de gospodar*)

Modul de desfăşurare a ritualului magic presupune că vorbitorul primeşte forţa magică de la soare, dar, ca performer-transmiţător, o transmite beneficiarului-destinatar, actualizând eficienţa magică, prin răsturnare lirică. Aceste exerciţii practicate în gestul literar prin dubla relaţie oralitate-scris nu exclud o anumită fidelitate faţă de model.

Totul se mişcă la Marin Sorescu pe două planuri: unul real, esenţializat şi un plan magic, ce modelează semnificativ realitatea şi, totodată, trimite spre un model eficient doar după negarea lui. Răsturnarea peisajului se face prin transformarea oricărei semnificaţii verosimile în simbol, creând o nouă dimensiune, cu o altă amploare, mărită sau micşorată, precum în cântecele de seceriş, populare:

„... de când răsare
Până când sfinţeşte
Lumea o-ncălzeşte.

Scanned with OKEN Scanner

Că de n-ar fi sori,
Lumea n-ar mai fi."

Poezia, cu dublu statut, de ceremonial şi referenţial, de fapt, un nivel simbolic, cosmic, cere neapărat un personaj şi întotdeauna în textele lui Sorescu, *eul* liric seamănă cu *un colindător* ce propune, într-o lumină fabulos-rituală, un eveniment, poetul fiind prezent în ritualul de adresare, în urarea individuală, precum în colinde:

„Şi te scoală, cest domn bun,
Scoală şi pe feţii tăi,
Feţii tăi şi fetele,
Fete mari lumini s-aprindă,
Feciori mari porţi să deschidă,
Să pornească plugurile,
La arat şi semănat..."

Atmosfera nu este aceea a satului patriarhal, ci este o fază de cristalizare a unui sat *de basm, de legendă,* cu formule expresive grefate pe valoarea simbolică a gestului magic şi cu transfigurarea *descântecului* în laudă solară, precum în colinde:

„Lino melino, meloi melino;
Colo-n josu mai din josu
La luncile soarelui,
Grele ploi că şi-or ploiatu
De luncile-or năruiatu.
Numai Lina, fată dalbă,
Culegea, mărunt făceare
De vineţii le făceare
Şi de dalbe le luare.
Roşu soare răsăriare
Şi-n obraz ni-o nimerire
Şi faţa ni-o d-argintare
Şi părul ni-l gălbinare.
Şi te Lino vesăleşte."

Într-un fel, toată poezia lui Marin Sorescu reprezintă o categorie socială a *poetului-rapsod* ce comentează sau spune *balade,* ce strigă sau *colindă, rapsod* ce a plecat la oaste sau la moarte, punând accentul pe despărţire, pe motivul dorului şi pe înstrăinare. Cititorii contemporani au observat fondul mitologic parodiat, urarea indirectă, care implică o răsturnare, o descriere idilică printr-un ochean ce inversează sau un

Scanned with OKEN Scanner

hopa-Mitică pus mereu în echilibru instabil de plumbul ascuns la baza jucăriei.

Ca şi în basme, ca şi în colinde, rapsodul îşi manifestă capacitatea de conducător al ceremonialului: poemele lui Marin Sorescu despre apusul solar sunt invocări obsesive, reluate pe parcursul discursului, rugăminţi-cereri formulate imperativ şi motivate în text, un miraculos magic ce croieşte o legendă cosmogonică bazată fundamental pe lumină. Darul terestru al *soarelui* rămâne raza şi *raza* din colinde „de zori albe revărsate", imaginată în neliniştita metamorfoză dintre rural şi urban. Obiceiurile şi comportamentul în lumea mentalităţii româneşti creeează un sistem original poetic foarte iubit de publicul cititor.

Toate procesele de construcţie ale lui Marin Sorescu sunt mental orientate spre o răsturnare, fie în planul expresiei, fie în planul a ceea ce comunică. Ca şi la Arghezi, modurile de relatare sunt în dialog, iar modul de conexiuni este relativ limitat: *adjectio, detracto, transmutatio*, orientând textul spre metamorfoză de ansamblu şi în ceea ce priveşte actul producerii, şi în ceea ce priveşte relaţia cu receptorii.

Unitatea textuală globală a operei lui Sorescu ţine de producerea comunicării într-o atitudine distanţată faţă de el însuşi, faţă de materie, faţă de semnificant şi faţă de receptor. Codul global pe care îl propune Marin Sorescu porneşte de la un conţinut larg în care stările fizice ale lumii, întâmplările sunt metamorfozate prin implicarea eului în procesul reprezetării şi prin implicarea tu-ului receptor în procesul de comentare umoristic, prin distrugerea materiei poetice, prin deformare, cu ajutorul ironiei.

De la ce pleacă Marin Sorescu? Versurile sale aduc (fapt vizibil în *Singur printre poeţi*) o situare parodică, transfigurarea rămânând principiul catagrafic din poemele sale. Materia ieroglifelor este un pretext ce-i semnalează o poziţie favorabilă în expresia poetică în sens larg. Obiectele şi evenimentele devin fiinţe, sau fiinţele devin lucruri, ele fiind distribuite drept scheme şi ritualuri transformate, parodiate. Denunţarea vagului, preferinţa pentru parabolă determină structura poemelor ce transgresează deseori limitele ştiute între genurile literare.

Întrucât suntem convinşi că opera lui Marin Sorescu ţine de o tradiţie spirituală, de grotescul şi absurdul prezent în descântece, vom comenta imaginea poeziei sale drept o varietate cultă a descântecelor, analizând volumul din 1976, *Descântoteca*, cel care îşi propune o autentică

Scanned with OKEN Scanner

rescriere a unghiurilor de vedere din poezia română, precum şi referiri la volumul din 1987, *Apă vie, apă moartă*, din care preluăm *Descântec de fie ce-o fi*:

„Ziua-mi intră în orbite
Ca prin stele găurite
Prin care se vede-o zi
Şi în ea un fel de-a fi.

Când al meu şi când al umbrei
Când al umbrei, când al sumbrei
De figuri ce însumi îs
Un arcuş dat cu sacâz.

Am în mână două site
Şi în ochi două cuţite
Mă descântă într-un ciob
Miezul nopţii, fir cu bob,

Cu năut, cu linte, mei
Moştenirea alor mei,
Junghiară şi doi miei
Şi beliră cinş'pe piei.

Asta e că nu-i deochi,
Cin' mi-a dat cu lumea-n ochi?
Văd mori, leşuri, stele verzi,
Vezi că nu te vezi, vezi, vezi?

Leacul de la răsărit,
Aia e că n-ai murit.
Leacul de la miazăzi,
Aia e: fie ce-o fi.“

Poemul poate fi interpretat ca o descriere a actului poetic. Sub aparenţa unor frânturi de gesturi pseudoreale, cu trimiteri la lumea rurală din spaţiul oltenesc, se profilează naşterea unui altfel de *eu* poetic, deosebit de potrivit gândirii soresciene, în acord cu „recuperarea“ postmodernă a folclorului. Foarte bine individualizată în raport cu poezia contemporană, vocea poetică soresciană se doreşte, în acest text, în mod paradoxal, anonimă, rapsodică.

Perspectiva lirică a faptelor şi a întâmplărilor demonstrează că, de fapt, el caută întotdeauna în parabolă drumul explicaţiei, iar repetiţia, de multe ori absurdă, ajută lectorul să înţeleagă aranjarea cuvintelor:

Scanned with OKEN Scanner

„Să te-ncerc în dinți – zaraf
De paftale și inele,
Din carate scoțând praf
Când trec ielele prin ele.

Și să-ți dau arvună-o lună
Plină ochi colo pe cer,
Stând pe cer ca-ntr-un cuier
Pălăria mea e bună.

Liniște – am zis – să vină
Toate cele de lumină!
Ale tale, ale mele,
Ale mele, ale tale.

Cum scoți aburul din lână,
Cum tragi mâneca din mână?
Bună lână. Mână zână!
Și mă scoate din izână."
(*Descântec*)

Prin continuă producere, poezia lui Sorescu include, precum descântecul, întâmplări din natură, din societate, din subiectele altor poeți, din istorie, înlănțuiri de idei și evenimente din sfera sufletească pe care le des-cântă cu ajutorul capacității native de a rima și de a ritma.

Oricare text din *Descântoteca* deconstruiește comunicarea obișnuită și încearcă, în profan, să enunțe raportări la orice:

„Ce-o să ne spunem noi,
Când n-om mai avea ce ne spune?
Acum iată nu ne ajung cuvintele,
Nu ne ajunge aerul pentru ele,
Ne ajutăm de brațe,
De toate celelalte, de-a valma.
Merg cu picioarele tale,
Parcă merg în cârji, ori pe picioroange,
Care mă înalță deasupra tuturor stărilor
(Păstrez din istorie expresia «Starea a treia»,
Nu vrei să ți-o dau ție, dacă tot am păstrat-o)?
Mă înalță deasupra turlelor cu sfârc."
(*Zi bună*)

Marin Sorescu întreține disponibilitatea ludică, mișcarea rapidă și capricioasă în care *eul* poetic interpretează un rol pe o scenă, adresându-se altora, metamorfozând orice situație conflictuală și orice tendință

Scanned with OKEN Scanner

contrarie într-o înscenare cu efecte comice. *Eul* îşi asumă întotdeauna dublul rol de personaj şi comentator ascuns sub înfăţişarea unui ins care se copilăreşte sau ilustrează o iniţiere în locul naşterii în spaţiu sau spre locul naşterii în spaţiu a *eului* vorbitor. Prin acest joc se eliberează de realul vieţii, iese de sub puterea timpului, fuge de real, chiar dacă se distruge pe el însuşi. Toate poeziile lui Marin Sorescu cuprind şi o dimensiune autobiografică, enumerativ şi laudativ, păstrând ceva din fundalul unor medii sociale rurale, uneori cu trimiteri în mentalul cultural al epocii. Structura baladescă nu mai este concepută decât sub forma magică a unor relatări fragmentare care au rolul de a crea iluzia că vorbitorul poate stăpâni lumea. Cu toate referinţele culte, limbajul lui Marin Sorescu este rustic, iar comparaţiile, metaforele ţin de jocul oximoronic, de starea de încordare proiectată înafară, vagă, nesigură.

Rafinamentul lui Marin Sorescu este asemănător cu acela al lui Ion Barbu din *După melci*, unde figurile mitice, joimăriţele şi căpcăunii sugerează dinamica bogată a unui prim nivel pentru copii. Un al doilea nivel îl reprezintă jocul de cunoaştere, simbolic şi un al treilea nivel, o diferită formă ce face apel la forţele inteligenţei. Regula jocului pusă de Marin Sorescu este sistemul ferm şi paradoxal de a încălca ceea ce-ţi este dat şi de a introduce, în scrierea sa în lume, o ordine nouă. Punctul de plecare al jocului său este *Cronicarii* lui Urmuz, în care rolul de „principiu" organizator al textului îl joacă rima [1].

În acţiunea din opera lui Marin Sorescu există un singur personaj, *eul* liric, ce-şi afirmă disponibilitatea ludică prin replici, caricaturizînd peisaje bucolice cu accente specifice ruralităţii oltenești. Alteori, pândeşte planul dramatic în care se luptă lumina cu întunericul, liniştea cu sunetul umplut de vocea cu tonalitate tragică a eroului liric ce simte. Tonalitatea tragică insinuată, absurdul consecvent al umorului ascund

[1] În acest episod se poate observa orientarea lecturii pe o falsă mişcare narativă, pe un fals dialog, pe introducerea unor personaje – *Rapaport, Aristotel, Galileu, Sarafoff*, cu reală sau imaginară sferă de existenţă, cu obişnuită şi banală formă exterioară de fabulă, cu un rol fundamental de ironie despre şcoala inutilă şi rememorarea unei copilării într-un spaţiu dialogat, naţional şi internaţional. Poetul utilizează arhaisme, neologisme şi cuvinte de ordinul imaginarului hranei, cu o falsă morală şi cu un joc de cuvinte ce ţine de ambiguitatea gestului pedagogic al fabulei, morală grotescă ce încheie, de două ori, pasajul meşteşugului comic în poezie, în care preferinţa pentru naraţiune, descriere şi dialog arată interesul pentru mentalitatea dascălilor, a elevilor, a poeţilor sub o formă de ficţiune cu insultă, cu variantă comică, dar, în special, absurdă, căci poezia nu schimbă destinul, este o naraţiune gratuită, cu personaje de fabulă, contrastante şi transformate prin umor, satiră, ironie, sarcasm şi, mai ales, grotesc.

Scanned with OKEN Scanner

tema idilică, pastorală. Cântecul său este unul de iubire pentru cuvinte, pentru călătoria printre ele: sensibilitatea eului poetic alternează narativul cu descriptivul, pune întrebări şi răspunde simbolic, oferă exemple şi modele confecţionate din joc, pentru joc; structura iniţiatică este întotdeauna adumbrită de alianţa cu moartea, figurată complex în numele comic sau în acţiunea comică.

Bufoneria devine vindecătoare, gestul simbolic supravieţuieşte în imaginea caricaturizată, parodiată, iar logoreea etalată în unele poeme poate ascunde şi nostalgia după tăcere, după imobilitatea.

BIBLIOGRAFIE

Opera lui Marin Sorescu:

Poeme, 1967
Poeme, 1967
La lilieci, 1973
Fântâni de mare, 1982
Efectul de piramidă, 1998
Poezii, Vol. I, 1990
Poezii alese de cenzură, 1991

Scanned with OKEN Scanner

Axul central al oricărei analize literare trebuie să ţină seama de dubla ipostază a cuvântului:

1. mijloc de comunicare,
2. instrument critic cu privire la natura lucrurilor

Ideea lui Platon din *Cratylos* a fost preluată de Aristotel în *Retorica* şi continuată de Plotin în *Enneade,* evidenţiind interrelaţia dintre corporalitatea cuvântului cu *„ousia"*, *„eidon-eidos"* .Ulterior, acestea au fost numite *formă internă* (Humboldt) şi discutate în paralel cu imaginea, simbolul, semnul. Astfel, unii poeţi, care au meditat la statutul poeziei (E.A. Poe, Mallarmé, V. Hlebnikov, P. Valéry), şi teoreticieni ai literaturii (B. Croce, O. Waltzer), propun existenţa unei valori poetice în însăşi forma internă a operei exprimată prin imagine. În spaţiul poetic, plasticitatea originară a limbii intră într-o relaţie susţinută cu imagistic şi non imagistic, datorată unor legi specifice:

– participarea părţilor la un tot;
– accentuarea unor momente în detrimentul altora;
– acordarea diversităţii semantice prin combinare, la combinare, la un semn unic ce depăşeşte sensul intern şi conţinutul întregii reţele de cuvinte.

Sensul estetic al operei apare în clipa acceptării unei conştiinţe creatoare de semnificaţii noi, posibile, dinamice, în continuă devenire. Dacă o operă este produsă de un autor, ea este validată de către cititor datorită limbajului metaforic pus în evidenţă de către acesta, în funcţie de propria sa natură. Puntea între cuvântul obişnuit şi cuvântul poetic rămâne valoarea mitică, compoziţia evidenţiind un atribut magic ce uneori prin intermediul ritmului pare că spune altceva decât cuvântul obişnuit. În centrul vital al unui text poetic se întrezăreşte o armonie universală care reînnoieşte limbajul restaurând un sens originar sau reinventând o limbă ce ţine seama de o relaţie importantă cu propria ei expresie:

– apare o relaţie între sunet şi literă;
– apare o relaţie între sunet şi forma literei;
– apare o relaţie de la semnificant la semnificat, motivată, nearbitrară.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de comunicarea poetică există o comunicare socială, dar ea este tăcută, singura comunicare vie este aceea bazată pe receptarea operei altfel decât cea prezentă în automatismul limbii. Cuvântul poetic este un stimul pentru orientarea unei libertăți transraționale, bazată pe autonomia sunetului și a cuvântului ca unitate fonică.

Punctul de întâlnire al tuturor mijloacelor de actualizare a expresivității și capacității constructive a limbii este transferul unui cuvânt din sfera de percepție obișnuită în alta deschisă, supraindividuală, variind discursul în funcție de epocă și gen literar.

O altă diferențiere este între limbajul poetic, limbaj constructiv și limbajul prozei, economic, ușor, corect.

În limbajul poeziei, procedeele de compoziție, de articulare, de ritmică și de intonație creează construcția expresivă, poetică, față de aceea retorică sau ceea discursivă. Opera poetică este o unitate dinamică în desfășurare la nivelul combinatoriu, integrând semne noi și oferindu-le o semnificație poetică la nivelul autonomiei, instituind o relație de apartenență la o serie literară ce premerge și la un ansamblu de comunicare, deci de funcție socială. Aceste procedee de compoziție în poezie intră în relație și cu procedeeele de organizare în proză. În spațiul limbajului poetic, deplasarea pe expresie nu exclude ruptura cu funcționarea cuvântului, cu semnificația istorică, culturală și stilistică. Cuvântul însuși este un corp ce conține în forma internă relații cu formele sonore și cu un conținut moderat, obiectual, căci formele poetice sunt derivate din formele logice, noționale, ale cuvântului.

Remodelarea cuvintelor cu valoare simbolică pornește de la o acțiune antitetică (colaționarea unor termeni care nu au nimic în comun) pe o căutare a unei predicații pure (renunțarea la predicatul obișnuit în lumea semnelor).

Limbajul poetic rămâne marcat de unicitate, de individualitate, și de o deschidere practic ilimitată. Ceea ce caracterizează funcția cuvântului poetic este capacitatea de a crea un limbaj centrat pe nevoia de a dialoga semnificativ și estetic prin intermediul jocului. Atitudinea conștiinței creatoare diferențiază limbajul poetic de sistemele celorlalte genuri literare deoarece structura cuvântului se raportează la o relație ce impune unități de compoziție speciale.

În modul de lectură al unei poezii, se începe cu un motiv și o imagine încărcate în interrelații cu o unitate semantică nouă, prin căutarea

Scanned with OKEN Scanner

unor serii metaforice articulate melodic şi intonaţional, pentru a oferi sentimentul vieţii, spiritul etnic şi istoric. Datorită contextului poetic, eul liric se manifestă intensiv, sensul poetic iradiază asupra altor sensuri, şi conţinutul deschis prin interiorizare presupune o dublă transformare a cuvântului însuşi şi a cuvântului la nivel grafic sau la nivel melodic. Ceea ce diferenţiază lectura unui iubitor de poezie şi aceea a unui teoretician literar este că ultimul devine coştient de conturarea unei teorii a limbajului .

Punctul de plecare este marcat de existenţa unei structuri ca factor transformaţional, în care cuvântul nonidentic devine identic iar sinonimele devin termeni de opoziţie, structura fiind instrument mediu şi rezultat al procesului de transformare semantică. Ceea ce este important este că textul artistic este bazat pe relaţii, pe un participant la înţelegerea lumii, fie că este modelat de tradiţie, simbolism, post simbolism sau baroc, fie că este modelat de un context propriu.

Printr-un joc al contextelor literare, poezia nu se limitează la o teorie a figurilor, pornind de la metaforă, nu se limitează la ambiguizare, ci creează un efect de poezie, care funcţionează în relaţia dintre om, cosmos şi cuvânt.

Amurgul nu mai este un ornament, nu rămâne un centru semantic şi stilistic, ci corespunde unui sistem de elocinţă ce presupune că poezia poate convinge momentul ultim al vieţii: moartea. Astfel, mesajul poetic din cadrul poeziei *amurgului* se ataşează de un sens ultim perceput în clipa lecturii textului. Regulile prozodice devin o convenţie suplimentară la codul general, simbolica valoare a conceptului imaginii amurg intrând în centrul efectului de poezie.

Amurgul devine un element esenţial, intrinsec, calitativ, originar. Într-un fel, textele se închid precum *soarele la apus* închide partea în întreg şi întregul în parte. Fie că enunţă acum *eu, tu, voi, el, noi,* poezia face să explodeze limba obişnuită şi provoacă o experienţă mistică ce se suprapune peste experienţa poetică. Nu se mai poate studia izolat semnificatul poetic şi nici nu se mai poate vorbi de un loc comun sau *topos* al poeziei. În totalitate, semnificaţia poeziei se apropie de plăcerea de a contraria, de a propune doi sau trei termeni ce par fertili atunci când supără (Ion Vinea, *Un căscat în amurg*).

În ierarhia lingvistică, *amurgul* nu mai poate fi suprapus unei realităţi cu sau fără valoare simbolică, ci reprezintă un punct previzibil din

Scanned with OKEN Scanner

microtext care identifică subiectivitatea celui care vorbeşte. Expresia şi conţinutul intră într-un fascicol de corelaţii ce autorizează o lectură contradictorie asimilată cu ajutorul enunţului *amurg, astru terestru, mobilitate, imobilitate, absurd*. Condiţia poetică nu mai poate fi re-prezentată, nu mai există o structură de coordonare, *zi-noapte*, ci proprietăţile se bazează pe intuirea unui nivel ambiguu rupt deopotrivă de condiţia prozei şi a poeziei anterioare. În măsura timpului dintre zi şi noapte, *amurgul* devine un moment cu proprietăţi semnificative în cadrul poziţiei sintactice, al coerenţei poemului şi al momentului oximoronic opunându-se ierarhic oricărei informaţii banale despre soare, amurg, durere etc.

Râsul'-plânsu' din ordinea poetică a lui Nichita Stănescu constituie o ruptură inclusă în diferite fraze în care nivelul de organizare este compus altfel. Comunicarea se face între poet şi text, între lector şi text, fără predicate şi prin asamblaje aleatorii, uneori nemaipunându-se măcar problema compoziţiei, ci doar problema unui rapel la anumite clase de obiecte poetice care furnizau matricea tropică profundă *a amurgului* legat de muritor, legat de etos.

Într-o manieră generală, poezia modernă se constituie sub forma fabulei creatoare de lecturi plurale, tocmai pentru că nu este fabulă, ci o proiecţie a unei fabule generale cu enunţuri parodice. Calitatea de poliinterpretare a textului modern nu mai poate fi o lectură de tip anthropos, nici logos, nici cosmos, ci devine o suprapunere a acestora.[1] Lecturile moderne sunt raportate la arte poetice, chiar dacă discursul nu are decât explicit un termen, („*în dulcele stil clasic*") şi implicit toate figurile aparent aleatorii devin o metaforă a creaţiei („*dintr-un bolovan coboară...*"). Nivelul de lectură intelectual şi polisemic virtual transformă cuvântul *amurg* într-un concept-imagine ce cuprinde o serie de sfere conceptuale cu justificări metaforice la infinit, valorizând ideea de intersecţie sau de ruptură sau de sinecdocă: amurg poate însemna muritor, tonalitate filosofică dublă, simplă metaforă, gest dorit sau pierdut, arbitrar, întrucât sinecdoca, metafora şi metonimia se îndepărtează din ce în ce mai mult de realitate.

Funcţia poetică a *amurgului* pare spectaculoasă şi naivă, versul îl poate simţi drept un balast, paralelismele dintre comunicare şi sens sunt

[1] Grupul μ, *Retorica poeziei*, Editura Univers, traducere şi prefaţă de Marina Mureşanu Ionescu, Bucureşti, 1997, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

contrazise, poemul ţine de sunet sau de desen, ca în *Noduri şi semne* sau sunt imagini, scheme reduse prin originalitate, recurenţă, răsturnare sau recurenţă de răsturnare.

Poemul devine obiect absolut şi metaforele şi anecdota se pierd întrucât limbajul leagă omul de univers şi atâta tot.

Cosmosul este un ansamblu a tot ceea ce există în afara umanului şi a conştiinţei, iar *El Desdichado* al lui Nerval nu e doar *prinţ de Acvitania* ci şi un *soare negru* perceput prin *ahhh*-uri şi *ohhh*-uri. Poetul modern se închide în cuvinte iar acestea devin echivalente metafizice ale cosmosului şi ale omului, *amurgul* devine un geamăt al unui naufragiat muribund, ce doar pare că mimează recunoaşterea universului.

Dacă în narativ opoziţia era soluţionată prin intriga prezentă la nivel obiectiv, în genul liric *amurgul* progresează de la descriere spre o enunţare neobişnuită ce nu mai este explicită, nu mai este referenţială, nu mai este simbolică, ci contracarează jocul cosmic prin jocul cuvintelor. Structurile poetice exterioare devin o condiţie a unui joc poate erotic, poate existenţial, sigur poetic şi muzical.

Foarte mulţi termeni din *constelaţia amurgului* intră în medie în corespondenţă, în juxtapunere, natura *„nu mai este un templu"*, ci o suprapunere de lecturi uitate sau dezvoltate, o formă a destinului, mediată printr-un cuvânt ce are valoare de legătură între lumea omului şi lumea cerului, sau o poziţie faţă de aceasta. Textul poetic e dispus într-o categorie stranie şi puternică simultan, poemul creează o altă realitate în care lectorul se proiectează plastic. Comunicarea *despre amurg* sau în *planul amurgului* poate fi acum plasată în asonanţa şi rima *amurgului*, percepută ca obiectivare a unui decupaj final. Oarecum scurtat în organizarea timpului, *amurgul* este reluat mitic, insistând pe un timp circular, supus repetiţiei, dar şi pe unul ireversibil, ordonat, şi pe unul repetitiv sau marcat de alternanţe.

Timpul divizibil şi sacrul indivizibil intră în această ordine percepută în ritm şi ceea ce se degajă sensibil este consistenţa prezentului, scurt sau lung, tare sau slab, dar legând intervale surprinzătoare, de metafore obişnuite. Conform convenţiilor de până acum, era mai puţin metru rimă cât o figură temporală, o convenţie a timpului ordonat, retorica modernă simţindu-l ca un timp elastic proiectat fertil în strategii, tensiune, relaxare. Starea poetului *eu-tu-el* este desfăşurată în termeni

Scanned with OKEN Scanner

conectori moderni, poezia apare ca o ruptură cu demersuri aleatorii, cu lexeme dispersate producând sugestii de hazard potențial.

Fundamental, structura liricii moderne în Europa s-a încheiat pe la 1870 într-un tot coerent, luminat de legile stilistice ale lui Rimbaud și Mallarmé, lirica modernă nefiind rigidă, încremenită, ci plină de enigme, *obscurități*, cu *disonanțe* și *anormalitate*. Magia lexicală se impune, e căutată o nouă dinamică, apare o anumită glorie în a fi neînțeles, rețeaua de tensiuni fiind oferită celui dornic de inițiere.

Trăsături de proveniență arhaică, mistică intră în relație cu modul simplu de expresie, complexitatea exprimatului ține de nerezolvarea imaginarului, elemente absurde se împletesc cu altele precise.

Poemul modern utilizează drept obiect poetic realități ale oamenilor, ale lucrurilor și alte realități poetice, cuvintele.

Atmosfera nu mai este familiară, ci *deformantă, străină, nedescriptivă, neorientată normal, fără frumos și urât, renunțându-se la sensibilitate, la contemplație și intrându-se într-o logică a metamorfozei, fără linie demarcantă între eul experienței și acela de profunzime, originar.*

Limbajul poeziei moderne devine *agresiv*. Cu toate că și altădată era altfel decât acela din comunicarea normală, în poezia modernă materialul lexical îmbracă semnificații neobișnuite. Sfera de selecție a cuvintelor e foarte diferită, cuvintele sunt electrizate liric, sintaxa e dezarticulată și între grupul verbal și cel nominal apare o ruptură, comparația și metafora apar și ele dislocate.

Cititorul e surprins, deconcertat, totul îl șochează, judecățile didactice – posibile – devin limitate, căci poezia modernă se rupe de tradiție, proclamă anormalitatea limbajului, își arogă – dictatorial – fantezia, nu mai caută un limbaj traductibil, ci unul care sfâșie în interior:

„Poezia nu-i o brățară de aur
Poezia nu-i frunzuliță de laur
Poezia cu solzi de balaur

Poezia nu-i o caleașcă
Poezia nu este pleașcă
Poezia când vrea să te pască

Poezia nu-i un ceasornic
Poezia nu-i ornitorinc
Poezia ce sfâșie spornic"

(Mihai Ursachi, *Poezia*)

Scanned with OKEN Scanner

Conceptul modern de poezie presupune, în limbaj, câţiva constituenţi la nivelul limbii române: poetizarea graiului: *„sărăcia limbii poate fi o stare de har. În această stare de graţie, copiii şi primitivii, chiar mediocri fiind, au adesea scăpărări metaforice geniale"*: (Lucian Blaga, *Discobolul*). Stilul aforistic, metaforic, nu mai apare prin opoziţie faţă de limbajul obişnuit, utilizarea graiului propriu la Bacovia centrează cititorul asupra mesajului, asupra funcţiei de incantaţie, grai în mişcare spre destinatar şi, totodată, fragment mărunţit care spune altceva decât obişnuit:

„În groapa neagră, poate chiar într-un cimitir –
Oamenii, prietenii mei înarmaţi, îşi ascultau propriile şoapte –
Toţi erau murdari, slabi, şi patetici ca în Shakespeare,
Îşi numărau gloanţele şi zilele şi nădăjduiau un atac peste noapte."
(Geo Dumitrescu, *Libertatea de a trage cu puşca*)

Asamblarea pe baza unei funcţii dominante creează o articulare deosebită şi o posibilitate plurală a lecturilor. Orice text poetic include în sine o mulţime de decodări, multe în afara gândurilor chiar ale autorului însuşi, ambiguitatea fiind o condiţie esenţială a textului poetic, principiul de combinare mişcându-se înlăuntrul unui paradox.

Scriitorul utilizează foarte puţine elemente din limbă şi transmite o multitudine de informaţii, în care sensurile sinonimelor iradiază unele din altele, şi cheia propusă este deseori negată, întrucât izolarea iniţială dintr-un text e interior distrusă de celălalt:

„Mai există desigur
Şi alte pete albe
Pe trupul meu,
Cum ar fi gândurile şi întâmplările mele
De mâine.
Cu simţurile,
Cele cinci continente,
Descriu zilnic două mişcări:
O mişcare de rotaţie în jurul soarelui
Şi una de revoluţie
În jurul morţii...
Cam aceasta este harta pământului meu
Care va sta o vreme desfăşurată
În faţa voastră."
(Marin Sorescu, *Harta*)

Scanned with OKEN Scanner

Sugestiile metaforelor se instalează discret, ca un sistem cu mai multe intrări, finalul poemului desemnat din cuvinte fiind plasat pe teren filosofic, cu toate că raţionamentul simplu porneşte de la semnificant, expresie, spre semnificat. Semnul e mai cuprinzător decât obiectul prin numele căruia este redat. Sistemul poetic modern a fost simţit de Macedonski nu doar în textele *Logica poeziei*, 1880, *Poezia viitorului*, 1892 şi *În pragul secolului*, 1899, când admite că logica poeziei e absurdul şi poezia e o contemplare a lumii de la sunet spre conţinut, o aparenţă a unei comunicări imaginare prin intermediul cuvintelor, o formă a conţinutului verbal, ci şi în poeziile de senectute:

„E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, şi mor şi-n mine,"
(Al. Macedonski, *Rondelul rozelor ce mor*)

Putem observa destrămarea celor obişnuite, ordinea pierdută, fragmentarismul, reversibilitatea celor pierdute, prin ecouri în interior, preludiul negativismului modern, schemele de autoironie, suferinţa eului neînţeles, datorită ostracizării de către lumea înconjurătoare, anularea diferenţei între fantezie şi realitate şi poziţia independentă acordată geniului ce e călăuzit de *moartea rozelor*, culoarea morţii impresionând, odată cu amestecul magic al parfumului, al incantaţiei şi al înstrăinării, în interioritatea neutră.

Amărăciunea şi întunecarea romantică presupun o reluare a oximoronului eminescian în dispoziţii multiple, mai ales în schema grotescului şi a fragmentarului, în patrimoniul lui Tudor Arghezi. Acesta introduce urâtul şi grotescul, conceptul unei lumi descalificate oglindind distanţa dintre straturile animalice şi cele superioare din om, descompunând fenomenele în rânjet şi înfiorare. Chiar dacă modernitatea e comercializată şi tehnicizată în zona avangardei, chiar dacă lirica de confesiune ţine de însinguraţi bolnavi, lirica modernă e depersonalizată în sensul că beţia inimii, în opoziţie cu fantezia, exprimă alte însuşiri, divine, în afara metodelor filosofice, sugerând corespondenţele dintre lucruri în afara raţiunii.

Eul elimină hazardul persoanei şi îşi construieşte un perimetru cu tensiuni fundamentale între satanism şi idealitate, distrugând ordinea şi coerenţa divinului. *Cuvinte potrivite* şi *Flori de mucigai* prezentau în 1927 şi 1931 o arhitectură deosebită, o voinţă de construcţie formală ce

Scanned with OKEN Scanner

prezintă contrastul dintre avânt şi prăbuşire, o evadare în paradisul cuvântului şi o răzvrătire sarcastică înlăuntrul fiecărui joc. Dispunerea nepremeditată a textelor sugerează o altă finalitate, o distanţare a formei de conţinut şi o salvare în ritmuri, cadenţe, în formă:

„Niciodată toamna nu fu mai frumoasă
Sufletului nostru bucuros de moarte."
(Tudor Arghezi, *Niciodată toamna...*)

Capacitatea de a reprezenta josnicul, trivialul, abjectul devine o experienţă aspră. Ţelul, numit pe alocuri *Divinitate, Dumnezeu,* imensitate se transformă în misterul limbajului, în disonanţele verbului, poezia se naşte din expresie şi capătă semnificaţie datorită forţelor sunetului sau ale aranjării în pagină.

Fantezia, imaginaţia, interioritatea au ordine, lumea exterioară e descompusă, e deformată şi arta izvorăşte dintr-un joc al dezorientării, al unei muzici disonante, cu alte puteri decât ale eului originar sau ale eului empiric. Chiar dacă strămoşii sunt lăudaţi, mitul poeziei anterioare e degradat şi, în subtext, există un cuvânt frânt, dezumanizat, avangardist. Poezia devine ilimitată tocmai pentru că din ea se desprinde un alt patos, ireal, într-un cadru sintactic nou, de realitate distrusă, deformată, dislocată, cu un urât intens şi cu o irealitate senzorială a cărei importanţă constă numai în limbaj. Semnul civilizaţiei în a doua jumătate a secolului al XX-lea arată că receptorul nu mai percepe opera poetică strict liniar, ci ca într-un text al baladelor, repetând versul, asigurând reîntoarcerea, într-un fond reprezentativ, fie pe nucleul fundamental al cuvintelor-rimă, fie pe o studiere a unei frecvenţe. De exemplu, lexicul lui Blaga e centrat pe cuvântul *lumină,* iar în *Expresivitatea limbii române,* studiu din 1942 al lui D. Caracostea, în fonologie şi lexic sunt clasificări simultane şi obligatorii, schematizate, muzicalitatea fiind datorată unui limbaj specific, unei forme interne a limbii.

Nu se poate identifica poezia cu limba, dar rolul poeziei în făurirea lumilor imaginare nu e doar expresia unei limbi noi şi a unui limbaj nou, ci, mai ales, a unei noi dispuneri a cuvintelor, a unei noi transpuneri şi modificări a acestora.

În opera lui Ion Barbu, formularea *„A zării lumină rubinie"* pare construită pe o idee mai veche a lui Bolintineanu, *„Al serii vânt iubit"*, dar poezia lui Ion Barbu tinde spre un limbaj ca totalitate, ca eliberare a

Scanned with OKEN Scanner

spiritului de proză. Poezia românească contemporană se stabileşte drept un text de sine stătător. Ea are o altă gramatică şi cere o altă iniţiere, similară aceleia pe care I. Heliade-Rădulescu o propunea în 1832:

– gramatica poeziei moderne înregistrează multe elemente intertextuale;
– lumea imaginată îşi conturează structura cu mai puţine nuclee referenţiale;
– compoziţia apare secvenţială, este ruptă;
– receptorul traduce sau transformă, prin memoria de scurtă şi de lungă durată, pornind de la foneme spre morfeme;
– macrostructurile valorifică microstructurile;
– grupul esenţial în poezia modernă nu mai este cel impus de verb şi de adjectiv, ci este impus de substantiv şi de pronume;
– adverbele, conjuncţiile şi prepoziţiile capătă o importanţă deosebită;
– locul conectorului-prepoziţie schimbă organizarea limbajului;
– combinarea nouă a elementelor deschide variaţii fanteziste, libere.

Soarele, în legendele populare un flăcău, îndrăgostit de lună, este de genul masculin, dar poate fi relaţionat cu vântul, neutru, Tudor Arghezi, în *Potirul mistic*, sugerează că astrul *luna* are genul masculin, *păstor alb*, precum Şt.O. Iosif în *Doina*, unde *luna* era *tăcutul crai*. Imaginea *solară*, pesonificată (*flăcău, bărbat, bătrân*), apare relaţionată cu un *eu* la persoana I, a II-a sau a III-a.

Prezenţa articolului în limba română insistă pe un specific inexistent în limbile slave şi translat asupra aspectului, inexistent în limba română.

Vom căuta un grup nominal, de obicei cu soarele în centru, cu diferite determinări, importanţa cuvântului fiind referenţială.

Regulile sintactice sunt eludate din utilizarea parataxei, a elipsei, de topica liberă şi de conectori.

Condensarea sintactică, stabilită în poezia lui Arghezi şi a lui Ion Barbu deliberat, se transformă, prin contexte noi: „*Beau soare-amestecat cu nori*“ (Ioan Alexandru, *Bucurie*), uneori fără referinţe în lumea reală: „*Iartă cu iertarea neagră negre corpuri şi refrene,/ Când de părul meu mă spânzur blestemând*“ (Constanţa Buzea, *Agonice*).

Variaţia este liberă şi constituenţii grupului nominal pot îndeplini toate funcţiile substantivului, primind şi determinarea semantică de

Scanned with OKEN Scanner

epitet, acesta fiind adjectiv, alt substantiv cu sau fără prepoziție, în diferite cazuri.

Problema de sintaxă e lărgită în cadrul poeziei moderne, aşezarea calificativului înainte fiind frecventă, ca şi inversiunea, în grupul nominal fiind cuprinsă şi rima şi două combinări cu strofele anterioare (hiperbatul şi ingambamentul):

„noi vrem să fim trimbulinzi –
triști, palizi și grei generali,
mari, lungi, ascuțiți, decorați,
morți, duși, rătăciți, seculari,
și pe deasupra de toate, uitați."
(Nichita Stănescu, *Cântec în doi*)

Poezia modernă introduce participii şi gerunzii cu valoare de adjectiv, ţine de simetrie şi combină suprapunerile cu demers progresiv şi descendent: *„Oglindirea rotundă a unui adânc asfinţit."* (Eugen Jebeleanu, *Castana*).

Grupul nominal, cu unul sau mai multe calificative, înainte sau după substantiv nu poate fi întotdeauna centrat: *„Bătrânul soare orb trăieşte încă"* (Alexandru Philippide, *Apus de toamnă*), pare uşor de despărţit, dar grupul *„solare podgorii albastre"* (Lucian Blaga, *Ţară*), devine ambiguu, *solare* fiind un adjectiv, cu toate că *albastre* este un calificativ desfăcut în strofa finală:

„Pe dealuri se-nalţă solare
podgorii albastre şi sonde.
Râuri spre alte seminții
duc slavă bucatelor blonde."
(Lucian Blaga, *Ţară*)

Grupul nominal intră în relaţie cu subiectul, deseori un pronume la persoana I, dar, în poezie, trecerea de la persoana I la a III-a este frecventă.

– grupul nominal intră în relaţie cu foarte multe predicate şi cu propoziţii subordonate, valorificate prin gerunzii: *„Arzândă, urlaşă cabrare Evohe"* (Ion Barbu, *Dezrobire*). Gerunziile au o dublă valoare, dominată de ideea verbală, dar şi de aceea adjectivală: *„Arzândul albastru"* (Lucian Blaga, *Văzduhul semințe mişcă*).

Situaţiile gramaticale sunt infinite, ele pot să fie descrise, unele sunt cursive sintactic, altele nu. În planul de adâncime, substantivul-centru

Scanned with OKEN Scanner

poate fi altul, receptorul fiind fixat pe un nivel ce trimite la imaginarul cultural: *„Arzânde roți de spini"* (Eugen Jebeleanu, *Da și nu*), *„C-un drob de smirnă fumegând în pâine"* (Ioan Alexandru, *Imnul lui Bogdan Voievodul*).

Dislocarea în grupul nominal, format din substantive și adjective de calificare apare frecvent în textele moderne, de aici introducându-se o ambiguitate reliefată cu zvâcniri, în funcție de topica simplă sau complicată: *„Ca picurii izvoarelor fierbinți: vin totdeauna din adâncuri – mari."* (Lucian Blaga, *Lacrima și raza*). În comparație cu modalitățile tradiționale, arderile moderne reiau adjectivul la oarecare distanță:

„Roata soarelui
marelui;
că intrăm
să ospătăm
În cămara Soarelui
Marelui
Nun și stea"
(Ion Barbu, *Ritmuri pentru nunțile necesare*)

Registrele stilistice în poezia actuală reiau uneori forme arhaice, nu neapărat conștient:

„zări el adulmecă,
nu apropiatele,
ci depărtatele."
(Lucian Blaga, *Cerbul cu stea în frunte*)

Aceste dislocări, produse cu sau fără pauză, cu sau fără prepoziții, par surprinzătoare pentru lectorul neobișnuit: *„c-un corn în fruntea lui de basm / un murg să vie, cum aș vrea!"* (Lucian Blaga, *Alean arhaic*).

Obiectele poetice exprimate prin grupul nominal țin de următoarea ordine:

– arta poetică;
– nevoia de tăcere asociată exprimării;
– astrul zilei;
– mersul în zig-zag al imaginarului;
– singurătatea poetului;
– dimensiuni interioare, aprofundate;
– oferte poetice oximoronice;

Scanned with OKEN Scanner

– centrarea pe cuvinte proprii sau cu sensuri mitice: *„Zeii, solarii,/ visătorii de vise tenace, cumințI"* (Lucian Blaga, *Mirabila sămânță*).

Se observă că structuri cu constituenți mici pot fi parcurse în lecturi diferite pornind de la cronotopul grupului nominal pe care l-am propus, *amurg solar*.

După 1945 poezia devine un dodecaedru ce reia, sub presiunea lectorilor-cenzori, o interesantă fațetă publică, repetitivă și plină de ode la adresa puterii cu un imaginar sărbătoresc și laudativ, ascunde o fațetă a poeziei intime cu un imaginar construit de spaima în fața morții și de erosul atotbiruitor, uneori preluându-se structuri ale liricii moderne, o fațetă ce des-face vechile imagini fie ale poeziei proprii, fie ale altora, cu tente optimiste și aparent orale, uneori în acest dodecaedru fiind prezente irizări deosebite, pe care autorii le pun fie sub o flamură postmodernă, fie sub una arhaică, sentimentală.

Compozițiile poetice se deschid și se închid, recompuse grafic și pot fi considerate poeme *ale amurgului*, tocmai pentru că sunt aleatorii și rup cu vechea clasificare, introducând alte forțe pline sau vide în textul poetic care nu mai există ca ideologie, ca descriere, ci doar ca retorică, ca mediere între popasul orelor și cuvintele prin care este cuprins acest popas.

Sentimentele personale și versurile par a se uni în căutarea unor metafore obsedante dominante de ruptură, de multiplu, de contradictorii și mai ales de culoare și moarte. *Amurgul* mediază între vii și morți, între spațiu, timp și logos, dar pune în evidență permutarea, aspectul lexical, sintactic, dar foarte puțin aspectul iconic.

Spațiul de navigare în poetica *amurgului* apare mistic legat de corpul uman, de damnare, de destin, de moarte, de lumină-umbră, de urcare-coborâre; *soarele*, emblemă a cosmosului, devine emblema timpului și a morții.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Operă şi referinţe critice

T. ARGHEZI

– opera –

Ars poetica, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Ilie Guţan, Cluj, Editura Dacia, 1974.
Arte poetice, versuri, tabel cronologic, prefaţă şi note biobibliografice de G.I. Tohăneanu şi Livius Petru Bercea, Bucureşti, Editura Albatros, 1987 (texte comentate).
Autoportret prin corespondenţă prezentat de Barbu Cioculescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.
Bilete de papagal, Bucureşti, Editura Casa Şcoalelor, 1947.
Cadenţe, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.
Călătorie în vis. Versuri, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
Caligula, postfaţă de Zaharia Sângeorzan. Bucureşti, Editura Minerva, 1975.
Carte cu jucării, Bucureşti, Editura T. Arghezi, 1993.
Ce-ai cu mine vântule? Pe o palmă de ţărână. Proze, prefaţă de Mircea Tomuş, Bucureşti, Editura Minerva, 1970.
Cimitirul Buna-Vestire. Poem, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.
Cântare omului, versuri alese, antologie, postfaţă şi bibliografie de Fănuş Băileşteanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.
Crengi. Poezii, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
Cu bastonul prin Bucureşti, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.
Cuvinte potrivite, postfaţă şi bibliografie de Gh. Grigurcu, Bucureşti, Editura Minerva, 1977.
Desluşiri, ediţie de Mitzura Arghezi, Bucureşti, Editura Eminescu, 1980.
Drumul cu poveşti. Versuri şi proze, Bucureşti, Editura T. Arghezi, 1991.
Flori de mucigai. Versuri, Bucureşti, Cultura Naţională, 1931.
Frunze, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1961.
Icoane de lemn, Bucureşti, Editura Ciornei, 1930.
Litanii. Versuri, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.
Lume veche. Lume nouă, Bucureşti, Editura Tineretului, 1958.
Noaptea, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.
1907. Peizaje, ediţie omagială, Bucureşti, Editura Albatros, 1977.
Ochii Maicii Domnului, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
Pagini din trecut, cu o prefaţă a autorului, ediţia a II-a adăugită, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.
Pamflete, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

Piatra pițigoiului, București, Editura I. Creangă, 1970.
Poeme în proză, București, Editura Minerva, 1985.
Poeme noi, cuvânt înainte de Al. Piru, Craiova, Scrisul românesc, 1971.
Poemele țărânii, ediție întocmită și cuvânt înainte de M. Iorgulescu, București, Editura militară, 1973.
Poezii, prefață de Teodor Vârgolici, Antologie, tabel cronologic și referințe critice (selecție) Ion Chiriac, Galați, Editura Porto-Franco, 1992.
Povestirile boabei și ale fărâmei, volum îngrijit de Mitzura Arghezi, Cluj, Editura Dacia, 1974.
Prisaca. Versuri, București, Editura I. Creangă, 1990.
Ritmuri, București, Editura pentru literatură, 1966.
Scrieri, București, Editura pentru literatură, 1962.
Silabe, București, Editura pentru literatură, 1965.
Simple povestiri, București, Editura Tineretului, 1956.
Stihuri, ediție îngrijită și prefață de Al. Piru, Craiova, Scrisul românesc, 1974.
Testament. Psalmi. Poezii alese, București, Editura Minerva, 1994.
Versuri, prefață de Liviu Papadima, București, Editura Minerva, 1990.
Versuri lungi, București, Editura Tineretului, 1965.
Versuri și proză, București, Editura I. Creangă, 1980.

– referințe critice –

Aderca, F., *Mărturia unei generații*, București, Ciornei, 1929.
Anghelescu, Adrian, *Barocul în proza lui Arghezi. Focul și apa sau basmul neîntreruptelor metamorfoze*, București, Editura Minerva, 1988.
Anghelescu, Adrian, *Clasic și baroc în proza lui T. Arghezi*, București, Editura Univers, 1988.
Balotă, N., *Opera lui T. Arghezi*, București, 1979.
Bercea, Livius Petru, *Lexicul poetic arghezian*, Timișoara, Univ., 1988.
Bulgăr, Gh., *Întâlniri cu Arghezi. Evocări. Corespondență. Dialog. Mărturii*, București, Editura Lumina, 1992.
Călinescu, G., *T. Arghezi. Studiu critic*, Iași, Jurnalul literar s.a., 1961, p. 8.
Cioculescu, Șerban, *Argheziana*, Editura Junimea, 1985.
Cioculescu, Șerban, *Introducere în poezia lui T. Arghezi*, ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1971.
Crohmălniceanu, Ovid., *Tudor Arghezi*, București, E.S.P.L.A., 1960.
Firan, Florea, *Pe urmele lui T. Arghezi*, București, Editura Sport-Turism, 1981.
Guțanu, Ilie, *Simbolurile operei lui Tudor Arghezi (imaginarul erotic)*, București, 1979.
Manu, Emil, *T. Arghezi. Cadențe*, București, 1977.
Micu, Dumitru, *Tudor Arghezi*, București, Editura Albatros, 1972.
Mioc, Simion, *Arcadia argheziană*, Timișoara, Univ., 1987.
Mioc, Simion, *„Flori de mucigai" sau ritualurile inversate*, Timișoara, Univ., 1987.
Streinu, Vladimir, *Arghezi*, ediție îngrijită de George Muntean, București, 1976.
Vianu, Tudor, *Tudor Arghezi*, București, Editura didactică și pedagogică, 1964.

Scanned with OKEN Scanner

G. BACOVIA

– opera –

Poemă în oglindă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988.
Poezii, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
Plumb, Timişoara, Editura Helicon, 1994.
Plumb. Scântei galbene, Bucureşti, Editura Albatros, 1976.
Poezii, postfaţă de Marian Popa, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.
Proză, Bucureşti, Editura Minerva, 1980.
Scrieri alese, studiu introductiv de Ovid. S. Crohmălniceanu, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1961.
Stanţe burgheze, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1946.
Stanţe şi versete. Postume, Bucureşti, Editura Minerva, 1970.
Versuri, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966.

– referinţe critice –

Caraion, Ion, *Bacovia. Sfârşitul continuu*, ediţia a II-a, Bucureşti, 1979.
Cioculescu, Şerban, *Aspecte lirice contemporane*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1942.
Dimitriu, Daniel, *Bacovia*, Iaşi, Editura Junimea, 1981.
Fanache, V., *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*, Cluj, Editura Dacia, 1994.
Flămând, Dinu, *Introducere în opera lui G. Bacovia*, Bucureşti, 1979.
Petroveanu, Mihail, *G. Bacovia*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.
Scarlat, Mircea, *Nuanţări*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987.
Anghelescu, Mircea, *Satanismul bacovian*, Extr. 1972.
Ciopraga, Constantin, *Portrete şi reflecţii literare*, 1967.
Manolescu, N., *Lecturi infidele*, 1966.

L. BLAGA

– opera –

Ce aude unicornul, antologie şi postfaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Minerva, 1975.
În marea trecere, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.
La cumpăna apelor. Versuri, Sibiu, Editura Dacia Traiană, 1933.
La curţile dorului, Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1937.
Lauda somnului, Bucureşti, Cartea Românească, 1929.
Meşterul Manole. Dramă, Bucureşti, Cartea Românească, 1977.
Mirabila sămânţă, ediţie bilingvă româno-portugheză, traducere de Micaela Ghiţescu, prefaţă de George Gane, Bucureşti, Editura Minerva, 1981.
Nebănuitele trepte. Versuri nouă, Sibiu, Editura Dacia Traiană, 1943.
Nouăzeci de poezii, traducere de Mariana Baffi, prefaţă de Edgar Papu, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Blaga – *Opera dramatică*, vol. 1-2, Sibiu, Editura Dacia Traiană, 1942.
Paşii profetului. Poezii, Cluj, Editura Ardealul, 1921.
Peisaj şi amintire, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1988.
Poemele luminii, ediţie îngrijită şi prefaţă de G. Gane, Bucureşti, Editura Prometeu, 1991.
Poezii, ediţie îngrijită, prefaţă şi tabel cronologic de G. Gane, Bucureşti, Editura Albatros, 1992.
Poezii, Bucureşti, Editura Eminescu, 1988.
Poezii, ediţie de Ion Nistor, Bucureşti, Cartea Românească, 1982.
Poezii, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966.
Trilogia culturii, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994 (3 vol.). I – *Orizont şi stil*; II – *Spaţiul mioritic*; III – *Geneza metaforei şi sensul culturii*.
Trilogia cunoaşterii, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993 (3 vol.). I – *Eonul dogmatic*, II – *Cunoaşterea luciferică*; III – *Cenzura transcendentă*.
Trilogia valorilor, Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1946 (3 vol.). I – *Ştiinţă şi creaţie*. II – *Gândire magică şi religie*. III – *Artă şi valoare*.
Vederi şi istorie, ediţie îngrijită şi prefaţă de Mircea Popa, Galaţi, Editura Porto-Franco, 1992.
Versuri, ediţie îngrijită şi prefaţă de Aurel Rău, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966.
Zări şi etape, Bucureşti, Editura Minerva, 1990.

– referinţe critice –

Aderca, F., *Mărturia unei generaţii*, Bucureşti, Editura Ciornei, 1919.
Al George, Sergiu, *Arhaic şi universal. India în conştiinţa culturii române. Brâncuşi / Eliade / Blaga / Eminescu*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1981.
Alucăi, Aurora, *Lucian Blaga 1895-1961*, Iaşi, Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu", Serviciul bibliografie, 1979.
Bălu, Ion, *Lucian Blaga*, Bucureşti, Editura Albatros, 1986.
Băncilă, V., *Lucian Blaga, energie românească*, Cluj, Gord. Rom., 1938.
Bellu, Pavel, *Blaga în marea trecere*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
Borcilă, Mircea, *Introducere în poetica lui Blaga*, Cluj, Universitatea „Babeş-Bolyai", 1980.
Botta, Dan, *Cazul Blaga*, Bucureşti, Editura Bucovina, 1941.
Cioculescu, Ş., *Aspecte lirice contemporane*, Bucureşti, 1942.
Crohmălniceanu, Ovid. S., *Lucian Blaga*, Bucureşti, 1963.
Drâmba, Ovidiu, *Filosofia lui Blaga*, Bucureşti, 1944.
Fântânaru, Constantin, *Poezia lui L. Blaga şi gândirea mitică*, Bucureşti, 1941.
George, Gane, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Bucureşti, 1976.
Gruia, Bazil, *Blaga inedit; Amintiri şi documente*, Cluj-Napoca, 1974.
Indreş, Alexandra, *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, Timişoara, 1975.
Ivănescu, Gheorghe, *Concepţia despre artă şi frumos a lui Lucian Blaga*, Iaşi, 1967.
Lillin, Gloria, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui L. Blaga*, Bucureşti, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

Livadă, Melania, *Iniţiere în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, 1974.
Lovinescu, Eugen, *Critice*, ediţie definitivă, vol. 7, Bucureşti, 1989.
Micu, Dumitru, *Estetica lui Lucian Blaga*, Bucureşti, 1970.
Micu, Dumitru, *Lirica lui Lucian Blaga*, Bucureşti, 1967.
Mioc, Simion, *Modalităţi lirice interbelice*, vol. I, Universitatea din Timişoara, 1989.
Oprişan, I., *Blaga printre contemporani*. Dialoguri, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.
Pop, Ion, *L. Blaga. Universul liric*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981.
Popescu, Ion Mihail, *Teoria culturii şi valorilor în filosofia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, 1974.
Rotaru, Radu, *Poezia lui L. Blaga (Sistemul metaforelor polarizante)*, Iaşi, Universitatea „Al.I.Cuza", 1980.
Rusu, Liviu, *De la Eminescu la Lucian Blaga şi alte studii literare şi estetice*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981.
Tănase, Alexandru, *Lucian Blaga – filosoful poet, poetul filosof*, Bucureşti, 1977.
Teodorescu, Alexandru, *L. Blaga şi cultura populară română*, Iaşi, Universitatea „Al.I. Cuza", 1978.
Teodoru, Eugen, *Fondul folcloric românesc în poezia lui Lucian Blaga*, vol. 1-2, Timişoara, 1980.
Vaida, Mircea, *Afinităţi şi izvoare*, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.
Vaida, Mircea, *Pe urmele lui L. Blaga*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1981.
Vatamaniuc, D., *L. Blaga 1895-1961 – biobibliografie*, Bucureşti, 1977.
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, 1941.

N. LABIŞ

– opera –

Albatrosul ucis, ediţie îngrijită şi postfaţă de Gh. Tomozei, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966.
Anotimpurile, Bucureşti, Editura Tineretului, 1964.
Descrierea chipurilor, prefaţă de Virgil Cuţitaru, Iaşi, Editura Junimea, 1982.
Lupta cu inerţia, Bucureşti, Editura Tineretului, 1958.
Moartea căprioarei, studiu introductiv, selecţie şi comentarii critice de Ion Bălu, Bucureşti, Editura I. Creangă, 1983.
Moartea căprioarei. Poezii, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.
Păcălici şi Tândăleţ, Bucureşti, Editura I. Creangă, 1977.
Poezii, ediţie alcătuită de Gh. Tomozei, Bucureşti, Editura Eminescu, 1989.
Poezii, antologie, postfaţă şi bibliografie de Paul Dungeanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.
Poezii, ediţie îngrijită de Antoaneta Tănăsescu, Bucureşti, Editura Albatros, 1985.
Poezii, cu o precuvântare de G. Călinescu, selecţie, text stabilit şi însemnare finală de Gh. Tomozei, Bucureşti, Cartea Românească, 1984.
Primele iubiri. Poezii, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962.
Puiul de cerb. Poem, Bucureşti, Editura Tineretului, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

Scrisoare mamei. Versuri pentru copii, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969.
Scufiţa roşie. Poveste despre prietenie, Bucureşti, Editura Tineratului, 1967.
Sunt spiritul adâncurilor, ediţie comentată de Gh. Tomozei, Bucureşti, Editura Albatros, 1971.
Versuri, Bucureşti, Editura Tineretului, 1964.
Vârsta de bronz. Poezii, ediţie îngrijită şi prefaţă de Gh. Tomozei, Bucureşti, Editura militară, 1971.

– referinţe critice –

Bălu, Ion, *Nicolae Labiş*, Bucureşti, Editura Albatros, 1982.
Raicu, Lucian, *Nicolae Labiş*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977.
Bitan, Ştefan, *Labiş, albatrosul ucis* (eseu monografic), Cluj, Editura Dacia, 1970.
Tomozei, Gheorghe, *Moartea unui poet*, Bucureşti, Cartea Românească, 1972.
Tomozei, Gheorghe, ... *Numele poetului Labiş*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1985.

L. DIMOV

– opera –

A.B.C. Poeme, Bucureşti, Cartea Românească, 1973.
Carte de vise. Versuri, selecţia şi îngrijirea editorială Mariana Dimov, Bucureşti, Editura Eminescu, 1991 (col. *Poeţi români contemporani*).
Carte de vise. Versuri, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.
Deschideri. Versuri, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.
Dialectica vârstelor. Poeme, Bucureşti, Cartea Românească, 1977.
La capăt, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.
Litanii pentru Horia, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975.
Pe malul Stixului. Versuri, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968.
7 poeme, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
Semne cereşti. Rondeluri, Bucureşti, Cartea Românească, 1970.
Spectacol, Bucureşti, Cartea românească, 1979.
Texte, prefaţă de Mircea Iorgulescu, Bucureşti, Editura Albatros, 1980 (Cele mai frumoase poezii).
Tinereţe fără bătrâneţe. Basm (După Petre Ispirescu şi nu prea), Bucureşti, Editura Albatros, 1978.
Versuri, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966.
Veşnica reîntoarcere. Poeme, Bucureşti, Cartea Românească, 1982.

N. STĂNESCU

– opera –

Alfa (1957-1967), Bucureşti, Editura Tineretului, 1967.

Scanned with OKEN Scanner

Amintire din prezent, selecţia textelor de Gh. Tomozei, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1985.
N. Stănescu, A.T. Dumitrescu, *Antimetafizica*, Bucureşti, Cartea Românească. 1985.
Argotice (cântece de drumul mare). Versuri, ediţie îngrijită, alcătuită şi prefaţată de Doina Ciurea, Bucureşti, Editura Românul, 1992.
Belgradul cu cinci prieteni, Cluj, Editura Dacia, 1972.
Stănescu şi Tomozei, *Carte de recitire, carte de iubire*, Timişoara, Editura Facla, 1980.
Carte de recitire, Bucureşti, Cartea Românească, 1972.
Clar de inimă. Versuri de dragoste, Iaşi, Editura Junimea, 1973.
Colindă de inimă. Poeme de dragoste, Galaţi, Editura Porto-Franco, 1991.
Cu viii şi cu morţii laolaltă, prefaţă de L. Dumitrescu, Bucureşti, Editura Harisma, 1991.
Dedicaţii. Poeme inedite, Ploieşti, Editura Libertas, 1992.
Dreptul la timp, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965.
Epica magna. Versuri, Iaşi, Editura Junimea, 1978.
Fiziologia poeziei. Proze şi versuri 1957-1983, Bucureşti, Editura Eminescu, 1990.
În dulcele stil clasic, Bucureşti, 1974.
În dulcele stil clasic. Versuri, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
Îngerul cu o carte în mâini, Ploieşti, Editura Libertas, 1991.
Laus Ptolemaei, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968.
Leoaică tânără, iubirea. Poeme, Bucureşti, InterContem Press, 1991.
Măreţia frigului. Romanul unui sentiment. Versuri, Iaşi, Editura Junimea, 1972.
Necuvintele, Bucureşti, Editura Tineretului, 1969.
Noduri şi semne, Bucureşti, Cartea Românească, 1982.
O viziune a sentimentelor. Versuri, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1964.
Operele imperfecte. Versuri, Bucureşti, Editura Albatros, 1979.
Ordinea cuvintelor. Versuri (1957-1983), Bucureşti, Cartea Românească, 1985.
Oul şi sfera. Versuri, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.
Poezii, antologie, postfaţă şi bibliografie de C. Moraru, Bucureşti, Editura Minerva, 1988.
Poezii, Bucureşti, Editura Albatros, 1970 (Cele mai frumoase poezii)
Respirări, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1982.
Roşu vertical, Bucureşti, Editura militară, 1967.
Sensul iubirii, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960.
Sirena lui Roaită. Când soarele viu... Sfârşit de iarnă în treizeştrei. Dans pe sobe, în „Sub semnul revoluţiei. 30 de tineri poeţi", 1959.
Starea poeziei, prefaţă de Aurel Martin, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.
Tânjire către firesc, Iaşi, Editura Princeps, 1993.
Un pământ numit România. Versuri, Bucureşti, Editura militară, 1969.
11 elegii, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
11 elegii, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966.

– referinţe critice –

Album memorial Nichita Stănescu, alcătuit şi redactat de Gh. Tomozei, Revista „Viaţa românească", 1984.

Scanned with OKEN Scanner

Anghelescu, Sanda, *Nichita Stănescu*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983.
Braga, Sorin, *Nichita Stănescu, orizontul imaginar*, Sibiu, Editura Imago, 1993.
Dumitrescu, Aurelian Titu, *Nichita Stănescu atât cât mai ştim noi*, Bucureşti, Editura Litera, 1989.
Mincu, Ştefania, *Între poesis şi poiein*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1991.
Îngerul blond (album dedicat memoriei poetului cu prilejul împlinirii a 60 de ani de la naştere şi a 10 ani de la trecerea în eternitate; sub îngrijirea Marianei Stănescu), Bucureşti, Editura Rusu-Irina, Pro-Dalex-Roger, 1993
Pop, Ion, *Nichita Stănescu – spaţiul şi măştile poeziei*, Bucureşti, 1980.
Ştefănescu, Alexandru, *Nichita Stănescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

M. SORESCU

– opera –

Apă vie, apă moartă. Versuri, Craiova, Scrisul românesc, 1987.
Astfel. Versuri, Iaşi, Editura Junimea, 1973.
Ceramică. Versuri, Bucureşti, Editura militară, 1979.
Cirip-Cirap, Bucureşti, Editura Junior Club, Editura Arc, 1993.
Cocostârcul Gât-Sucit. Poezii pentru copii, Editura I. Creangă, 1987.
Descântoteca. Versuri, Craiova, Scrisul românesc, 1976.
Drumul. Versuri, prefaţă de Mircea Scarlat, Bucureşti, Editura Minerva, 1984.
Ecuatorul şi polii, Timişoara, Editura Facla, 1989.
Fântâni în mare. Poezii, Bucureşti, Editura Eminescu, 1982.
Ieşirea prin cer, Bucureşti, Editura Eminescu, 1984.
Insolitul ca energie creatoare: cu exemple din literatura română, Bucureşti, Universitatea, 1992 (rez. tezei de doctorat).
Insomnii. Microeseuri, Bucureşti, Editura Albatros, 1971.
Iona. A treia ţeapă. Vărul Shakespeare, Bucureşti, Editura Minerva, 1993.
Iona. Tragedie în patru tablouri, Bucureşti, 1970.
Iona. Teatru, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968.
La lilieci, Craiova, Scrisul românesc, 1988.
Matca. Piesă în trei acte, Bucureşti, Editura Eminescu, 1976.
Moartea ceasului, Bucureşti, Editura Tineretului, 1966.
Norii. Versuri, Craiova, Scrisul românesc, 1975.
O aripă şi-un picior (Despre cum era să zbor), Bucureşti, Editura Albatros, 1970.
Ocolul infinitului mic, pornind de la nimic, Bucureşti, Editura I. Creangă, 1973.
Paracliserul. Tragedie în trei tablouri, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
Poeme, cu o prefaţă de Cornel Regman, Bucureşti, Editura Albatros, 1976.
Poeme, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.
Poezii, ediţie îngrijită de autor, Bucureşti, Scrisul românesc, 1990 (2 vol.)
Poezii alese de cenzură, Bucureşti, Editura Roza Vânturilor, 1991.
Răceala. Piesă în 4 acte, Bucureşti, Editura Creuzet, 1994.
Rame. Douăzeci şi cinci de poezii, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Oameni, volum jubiliar cu prilejul împlinirii a 75 de ani de la apariţia primului număr al revistei, Craiova, 1981.
Sărbători itinerante. Poeme, Bucureşti, Cartea Românească, 1978.
Setea muntelui de sare. Teatru, Bucureşti, Cartea Românească, 1974.
Singur printre poeţi. Parodii, Bucureşti, InterContem Press, 1990.
Singur printre poeţi. Parodii, ediţia a doua revăzută, Iaşi, Editura Junimea, 1972.
Starea de destin, Iaşi, Editura Junimea, 1976.
Suflete, bun la toate. Versuri, Bucureşti, Editura Albatros, 1972.
Teatru, Craiova, Scrisul românesc, 1980.
Teoria sferelor de influenţă, Bucureşti, Editura Eminescu, 1969.
Tinereţea lui Don Quijote, Bucureşti, Editura Eminescu, 1979.
Tratat de inspiraţie, Craiova, Scrisul românesc, 1985.
Traversarea: poezii, Bucureşti, Editura Creuzet, 1994.
Trei dinţi din faţă: roman, ediţia a treia, Bucureşti, Editura Creuzet, 1993.
Trei dinţi din faţă: roman, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977.
Tuşiţi. Poezii, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
Unde fugim de-acasă? (Aproape teatru, aproape poeme, aproape poveşti), Bucureşti, Editura Tineretului, 1966.
Unghi, Bucureşti, Cartea Românească, 1970.
Uşor cu pianul pe scări, Bucureşti, Cartea Românească, 1985.
Vărul Shakespeare şi alte piese, Bucureşti, Cartea Românească, 1992.
Viziunea vizuinii (Roman într-o doară. În 4 părţi), Bucureşti, Editura Albatros, 1980.

– referinţe critice –

Istrate, Gavril, *Elemente regionale în poezia lui Marin Sorescu*, Iaşi, Centrul de lingvistică, istorie literară şi folclor, 1985.
Andreescu, Mihaela, *Instantaneu critic*, Bucureşti, Editura Albatros, 1983.
Popescu, Marian, *Chei pentru labirint: eseu despre teatrul lui M. Sorescu şi D.R. Popescu*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986.
Vodă Căpuşan, Maria, *Marin Sorescu despre tânjirea spre cerc*, Craiova, Scrisul românesc, 1993.
Un mesager al literaturii române contemporane. Lucrare elaborată de Tudor Nedelcea. Craiova, 1983.

Bibliografie generală (orientativă)

Alonso, Dámaso, *Poezie spaniolă. Încercare de metode şi limite stilistice*, traducere şi prefaţă de Sorin Mărculescu, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Editura Academiei, Bucureşti, 1965.
Blaga, Lucian, *Opere*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti; vol. VIII: *Trilogia cunoaşterii*, 1983; vol. IX: *Trilogia culturii*, 1985; vol. X: *Trilogia valorilor*, 1987.

Scanned with OKEN Scanner

Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginaţie*, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
Cassirer, Ernst, *Limbaj şi mit*, «*Secolul XX*», nr. 325-326-327/1988.
Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, Editura Univers, Bucureşti, 1995.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995.
Coşeriu, Eugen, *Teze despre tema „Limbaj şi poezie"*, în româneşte de Dorel Fînaru, România literară, nr. 41/1995.
Cotorcea, Livia, *Introducere în opera lui Velimir Hlebnikov*, Editura Istros, Brăila, 1997.
Croce, Benedetto, *Poezia*. Introducere în critica şi istoria poeziei şi literaturii, traducere de Şerban Stati, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
Culianu, Ioan Petru, Eliade, Mircea, *Dicţionar al religiilor*, traducere de Cezar Baltag, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.
Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, traducere de Ion Pascadi, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului, Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, traducere de Dieter Fuhrmann, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1969.
Gadamer, Hans-Georg, „Limba şi logosul", *Secolul XX*, nr. 325-326-327/1988.
Genette, Gérard, *Figuri*, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
Ghica, Marius, *Omul poietic pe tărâmul limbajului. Eseu despre lumea lui Thot*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1989.
Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
Hocke, Gustav René, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică*, traducere de Herta Spuhn, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Jung, Carl Gustav, *Psihologie şi alchimie*, editura Teora, 1998.
Liiceanu, Gabriel, *Încercare în politropia omului şi a culturii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1987.
Nemoianu, Virgil, *O teorie a secundarului. Literatură, progres şi reacţiune*, traducere de Livia Szasz Cîmpeanu, Editura Univers, Bucureşti, 1997.
Nietzsche, Friedrich, *Naşterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, traducere de I. Dobrogeanu Gherea şi Ion Herdan, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
Nietzsche, Friedrich, *Dincolo de bine şi de rău. Preludiu la o filosofie a viitorului*, traducere de Francisc Grunberg, Editura Humanitas, Bucureşti, 1991.
Pleşu, Andrei, *Limba păsărilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994.
Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, traducere de Irina Mavrodin, Editura Univers, Bucureşti, 1984.
Rougemont, Denis de, *Iubirea şi Occidentul*, versiunea românească de Ioana Cândea-Marinescu, Editura Univers, Bucureşti, 1987
Rougemont, Denis de, *Les mythes de l'amour*, Gallimard, Paris, 1961.

Scanned with OKEN Scanner

Steiner, George, *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, traducere de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
* * * *Teoria limbajului poetic. Şcoala filologică rusă*, antologie, traducere şi note de Livia Cotorcea, Editura Universităţii „Al.I.Cuza", Iaşi, 1994.
* * * *Teorie şi metodă în lingvistica din secolul al XIX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea. Texte comentate*, Universitatea Bucureşti, 1984.
Toma, Pavel, *Mirajul lingvistic. Eseu asupra modernizării intelectuale*, traducere de Mioara Tapalagă, Editura Univers, Bucureşti, 1993.
* * * *Poetica americană. Orientări actuale*, studii critice, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLain, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.
* * * *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, prolegomene şi antologie de Mihai Nasta şi Sorin Alexandrescu, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Studii generale despre poezia română

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu, 1972.
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Cartea Românească, 1987.
Manolescu, Nicolae, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru Literatură, 1965.
Micu, D., *Modernismul românesc*, Editura Minerva, vol.I-II, 1984.
Micu, D., *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, 1986.
Micu, D., Manolescu, N., *Literatura română de azi, 1944-1964, Poezia, proza, dramaturgia*, Editura Academiei, 1980.
Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1988.
Simion, Eugen, *Dimineaţa poeţilor*, Editura Cartea Românească, 1980.
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I-IV, Editura Cartea Românească, 1974-1989.
Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei româneşti*, Editura Minerva, vol.I-III, 1982-1986.
Piru, Al., *Poezia românească contemporană, 1950-1975*, Editura Eminescu, 1977.
Pop, Ion, *Poezia unei generaţii*, Editura Academiei, 1980, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

*De ce **amurgul**?* 5

***Soare-apune** pe punți de baladă: Lucian Blaga* 10

***Apusul** și **noaptea**: Tudor Arghezi* 33

*Ce culoare are **amurgul violet**?: G. Bacovia* 64

*În 1956 poezia sparge **amurgul** cu un **buzdugan**: Nicolae Labiș* 83

***Apusul** din vis: Leonid Dimov* 95

***Apusul** văzut prin **tunelul oranj**: Nichita Stănescu* 106

*Un **amurg** ascuns în Descântotecă: Marin Sorescu* 146

Pași spre bucuria lecturii 158

Bibliografie 171